L'ART RELIGIEUX

DU XIIIe SIÈCLE

EN FRANCE

ÉTUDE SUR L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE
ET SUR SES SOURCES D'INSPIRATION

PAR

Émile MALE

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE, PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE LAKANAL

Ouvrage illustré de 96 gravures dans le texte ou hors texte

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1898

A

M. G. PERROT

Membre de l'Institut

Directeur de l'École Normale Supérieure

Hommage d'affection et de respect.

PRÉFACE

Le moyen âge a conçu l'art comme un enseignement. Tout ce qu'il était utile à l'homme de connaître, l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou par les statues du porche. La cathédrale eût mérité d'être appelée de ce nom touchant, qui fut trouvé par les imprimeurs du xve siècle pour un de leurs premiers livres : « la Bible des pauvres ». Les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait « la sainte plèbe de Dieu », apprenaient par les yeux presque tout ce qu'ils savaient de leur foi. Ces grandes figures si religieuses semblaient porter témoignage de la vérité de ce qu'enseignait l'église. Ces innombrables statues, disposées d'après un plan savant, étaient comme une image de l'ordre merveilleux que saint Thomas faisait régner dans le monde des idées ; grâce à l'art, les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus humbles.

Mais le sens de ces œuvres profondes s'obscurcit. Des générations nouvelles, qui portaient en elles une autre conception du monde, ne les comprirent plus. Dès la seconde moitié du xvie siècle, l'art du moyen âge devint une énigme. Le symbolisme, qui fut l'âme même de notre art religieux, acheva alors de mourir.

L'Église rougit des chères légendes qui avaient bercé la chrétienté pendant tant de siècles. Le concile de Trente marque la fin des vieilles traditions artistiques. Dans son *Traité des saintes images*, livre tout plein de l'esprit du concile, le théologien Molanus, montre qu'il n'entre plus dans le génie des œuvres du passé [1].

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, les Bénédictins de Saint-Maur, quand ils parlent de nos vieilles églises, font preuve d'une ignorance choquante chez de si grands érudits. Montfaucon, dans ses *Monuments de la monarchie française,* cherche, sur la façade de nos cathédrales des scènes de l'histoire de France et des portraits de rois.

Que dire des simples curieux ? Ils parlent des bas-reliefs et des statues de nos cathédrales, comme ils parleraient des monuments de l'Inde. Des rêveurs croient lire au portail de Notre-Dame de Paris le secret de la pierre philosophale [2]. A la fin du XVIIIe siècle, Dupuis trouve dans le Zodiaque de Notre-Dame un argument en faveur de sa fameuse thèse de l'origine solaire de tous les cultes. Lenoir [3], son élève, reconnaît, dans une série de bas-reliefs consacrés à saint Denis, toute la légende de Bacchus.

Il a fallu que notre siècle retrouvât laborieusement le sens des œuvres du moyen-âge devenues plus obscures que des hiéroglyphes. Quiconque arrive sans préparation devant le portail d'Amiens, ou devant le porche septentrional de Chartres, ne saurait entrer dans ce monde fermé. Il y faut un guide. Depuis 1830, de grands archéologues, les Didron, les Cahier, nous ont fait pénétrer fort avant dans ces mystères. Mais il reste encore après eux des secrets à découvrir.

1. Molanus, *De historia sanct. imagin. et picturarum.* La première édition est de 1580. Consulter l'édit. de Louvain 1771, avec les notes de Paquot.

2. Gobineau de Montluisant, hermétiste du XVIIe siècle. Son traité a été publié dans les *Annales archéologiques*, tome XXI, p. 139-199.

3. Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français.* An X, 6e édit., p. 120.

Il reste aussi à coordonner leurs travaux épars, à en faire un tout.

Nous avons essayé précisément dans ce livre de donner une forme systématique à leurs recherches, et, partout où nous l'avons pu, nous avons tenté de les compléter.

Un pareil travail pourra avoir son utilité pour les historiens de l'art. Etudier l'art du moyen âge, comme on l'a fait quelquefois, sans s'attacher aux sujets, et en se préoccupant uniquement des progrès de la techniqne, c'est se méprendre, c'est confondre les époques [1]. Nos vieux sculpteurs n'avaient pas de l'art la même idée qu'un Benvenuto Cellini. Ils ne pensaient pas que le choix des sujets fût indifférent; ils n'imaginaient pas qu'une statue ne fût qu'une aimable arabesque, destinée à donner à l'œil un moment de volupté. — Au moyen âge, toute forme est le vêtement d'une pensée [2]. On dirait que cette pensée travaille au dedans de la matière et la façonne. La forme ne peut se séparer de l'idée qui la crée et qui l'anime. Une œuvre du XIIIe siècle, même quand l'exécution en est insuffisante, nous intéresse : nous y sentons quelque chose qui ressemble à une âme.

Pour avoir le droit de porter un jugement sur les artistes du moyen âge, il faut donc commencer par comprendre ce qu'ils ont voulu faire.

C'est pourquoi, l'introduction naturelle à l'étude de l'art du moyen âge, est une revue méthodique des sujets où cet art se complait. Cette entreprise, qui est la nôtre, est vaste, car le meilleur de la pensée du XIIIe siècle a revêtu une forme plastique. Tout ce que les théologiens, les encyclopédistes, les interprètes de la Bible ont dit d'essentiel a été exprimé par la peinture sur verre ou par la sculpture. Nous essaierons de montrer comment les artistes ont traduit la pensée des doc-

1. C'est notamment le défaut de Lübke dans les chapitres qu'il a consacrés à l'art du moyen âge : *Geschichte der Plastik*, Tomes I et II. Leipzig, 1880, in-8.

2. Nous ne parlons pas des œuvres purement décoratives. Nous montrerons justement (livre I) qu'elles n'ont pas de valeur symbolique.

teurs. Nous nous efforcerons de tracer un tableau complet du riche enseignement que la cathédrale du XIIIe siècle donnait à tous.

*
* *

Une œuvre de synthèse ainsi conçue offre l'inconvénient de ne pas laisser soupçonner suffisamment le long travail d'élaboration artistique qui s'est accompli dans les siècles qui précèdent le XIIIe. Le XIIIe siècle est sans doute le moment où l'art chrétien a exprimé avec le plus d'ampleur la pensée du moyen âge — et c'est pour cela que nous l'avons choisi — mais il s'en faut de beaucoup qu'il ait tout inventé. Une foule de types, d'agencements, d'idées, lui viennent des siècles antérieurs. Cette longue évolution de l'art chrétien est un des sujets d'étude les plus intéressants que puisse se proposer l'érudition, mais c'est aussi l'un des plus délicats.

Rien ne serait plus instructif que de suivre les représentations de tel personnage, ou de telle scène, depuis l'art des catacombes jusqu'à celui des cathédrales. L'étude attentive d'un même type, dont on observerait le développement, en s'attachant à l'ordre chronologique, dans les mosaïques du Ve siècle, les miniatures byzantines, les ivoires carolingiens, les chapiteaux romans, les œuvres du XIIIe siècle, nous révélerait les plus fines nuances de la pensée chrétienne. On verrait, pour prendre un exemple, que l'art des catacombes n'ose pas montrer aux fidèles Jésus crucifié, que l'art roman des hautes époques le représente attaché à une croix gemmée, les yeux ouverts, la tête haute, la couronne sur le front, pareil à un triomphateur, qu'enfin l'art de la fin du XIIIe siècle, moins dogmatique et plus humain, ferme les yeux de Jésus sur la croix, incline sa tête, détend ses bras, essaie enfin de nous attendrir, et s'adresse à notre sensibilité plus encore qu'à notre intelligence.

De semblables nuances, bien observées, feraient comprendre quelle chose fluide, mobile, et pour tout dire, vivante, fut le christianisme du moyen âge. Mais il y faudrait une

existence entière. Didron, qui l'avait entrepris, s'est arrêté, après avoir étudié les trois personnes de la Trinité [1]. Une honorable tentative a été faite par le comte Grimouard de Saint Laurent [2] : mais en voulant embrasser, dans son *Guide de l'art chrétien*, tout le développement de l'art depuis ses origines jusqu'à nos jours, il s'est condamné, malgré son très grand savoir, à rester superficiel sur presque tous les points.

Le sujet que nous avons essayé de traiter est différent. Nous prenons l'art du XIIIe siècle en lui-même, nous le considérons comme un tout vivant, comme un ensemble achevé, et nous étudions comment la pensée du moyen âge s'y reflète. On aura de la sorte une idée de la majesté de l'ensemble, et de l'ampleur vraiment encyclopédique de l'art chrétien du moyen âge arrivé à son plein épanouissement.

Le XIIIe siècle est le centre de notre étude. L'art, avec une audace admirable, essaie alors de tout exprimer. L'iconographie de nos plus riches églises romanes est bien pauvre à côté de celle de nos églises gothiques. La période que nous embrassons est précisément celle où furent conçues et exécutées les façades de nos grandes cathédrales. Toutefois, il nous a fallu de temps en temps remonter en deçà et descendre au delà du XIIIe siècle. Le portail vieux de Chartres, par exemple, a été terminé aux environs de 1150 ; d'autre part, la façade de Reims n'a été achevée qu'à la fin du XIVe siècle. On comprend qu'il eut été tout à fait artificiel d'enfermer nos recherches entre 1200 et 1300.

En étudiant l'art du moyen âge, on reconnaît que pendant près de deux cents ans les grandes idées directrices en sont restées les mêmes. Des nuances délicates, il est vrai, permettent de distinguer une œuvre du XIIIe siècle d'une œuvre du XIVe ; mais ces différences tiennent bien plus à la manière

1. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu.* Paris, 1844, in-4 (Collect. de docum. inéd. relatifs à l'hist. de France).

2. Grimouard de St-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, 6 vol., Paris et Poitiers, 1872-73, in-8.

dont les artistes ont compris les sujets qu'aux sujets eux-mêmes. Au XIVe siècle, l'Eglise propose toujours les mêmes thèmes, mais l'âme du sculpteur est moins haute.

Au XVe siècle, en revanche, nous entrons vraiment dans un âge nouveau. L'art du moyen âge, comme la vieille société chrétienne, se dissout peu à peu. La fantaisie individuelle commence à porter le trouble dans l'hiératisme sacré des scènes religieuses. L'amour païen de la vie triomphe tout doucement des antiques disciplines. Au symbolisme succède le réalisme. Un siècle, où l'on suit jour par jour les progrès de la décomposition du système artistique imaginé par le moyen âge, se trouvait tout naturellement en dehors de notre sujet. Nous n'avons voulu étudier que l'âge organique de l'art chrétien.

Si nous nous sommes borné à l'étude de l'art français, ce n'est pas que nous soyons convaincu que l'art des nations voisines obéisse à des principes différents. L'art du XIIIe siècle, au contraire, a un caractère vraiment œcuménique : il est aussi universel que l'enseignement chrétien. Nous avons pu nous convaincre par nous-même qu'à Burgos, à Tolède, à Sienne, à Orvieto, à Cologne, à Fribourg, les grands sujets, où se plait l'art du moyen âge, sont conçus comme à Paris ou à Amiens. Mais nous avons acquis aussi la certitude que, nulle part, la pensée chrétienne n'a été exprimée avec autant d'ampleur et de richesse qu'en France. Il n'y a pas, dans l'Europe entière, un ensemble d'œuvres dogmatiques comparable, même de bien loin, à celui que nous présente la cathédrale de Chartres. C'est en France que la doctrine du moyen âge a trouvé sa forme parfaite. La France du XIIIe siècle fut la conscience de la chrétienté. Quand on connaît Chartres, Amiens, Paris, Reims, Laon, Bourges, Le Mans, Sens, Auxerre, Troyes, Rouen, Lyon, Poitiers, Clermont, on a peu de choses à apprendre des cathédrales étrangères. Nous ne nous sommes pas interdit toutefois de demander, à l'occasion, un exemple à l'Allemagne, à l'Italie ou à l'Angleterre, pour donner plus de force à une démonstration.

L'art français n'en reste pas moins l'unique objet de notre étude.

*
* *

Un travail de ce genre n'existait pas encore chez nous[1]. Un ouvrage d'ensemble eût paru prématuré aux archéologues qui créèrent la science de l'iconographie chrétienne. Mais aujourd'hui, après plus de soixante ans d'études de détail, une pareille tentative paraîtra sans doute moins téméraire. Nos cathédrales ont été presque toutes l'objet de monographies, qui, tout en étant loin d'être parfaites, nous donnent assez de faits exacts et bien observés, pour qu'on en puisse dégager avec certitude quelques grandes idées générales. Nous avons contrôlé sur place le plus ou moins d'exactitude de ces travaux. D'autre part, depuis 1830, plusieurs revues consacrées uniquement à l'art du moyen âge, ont mis en lumière une multitude de faits précieux.

Il faut citer, au premier rang, les *Annales archéologiques*, que, pendant plus de vingt ans, Didron anima de sa passion. Didron, admirateur enthousiaste de Victor Hugo, appartenait à l'âge romantique. Aussi apportait-il dans l'étude du passé presque autant d'imagination que d'érudition. Mais, s'il a commis quelques erreurs, il a communiqué un peu de sa flamme à toute une génération d'archéologues.

Le *Bulletin monumental,* fondé par M. de Caumont[2], la *Revue de l'art chrétien*, créée par le chanoine Corblet, sont une mine inépuisable.

1. Signalons toutefois : l'abbé Crosnier, *Iconographie chrétienne*. Caen, 1848, in-8 ; l'abbé Pascal, *Institutions de l'art chrétien*. Paris, 1858, 2 vol., in-8 ; Mgr Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*. Paris, 1890, 2 vol., in-8. A l'étranger, le *Traité d'iconographie* de Detzel en cours de publication mérite d'être cité : H. Detzel, *Christliche Ikonographie*. Ier volume. Fribourg en Brisgau, 1894, in-8. Citons aussi le bon résumé de Kraus dans *Geschichte der christl. Kunst*, tome II, p. 263 et suiv., Fribourg, 1897. Dans tous ces ouvrages, les œuvres d'art sont trop rarement mises en rapport avec les textes théologiques, liturgiques, légendaires, du moyen-âge.

2. A la collection du *Bulletin monumental* s'ajoute celle des *Congrès archéologiques de France*.

Le P. Cahier, aidé d'un petit nombre de collaborateurs, et notamment d'un artiste délicat, le P. Martin, publia les deux savants recueils intitulés : *Mélanges et Nouveaux Mélanges d'archéologie*[1]. Personne, en ce siècle, n'a mieux connu l'art du moyen âge que le P. Cahier. Ses *Vitraux de Bourges*[2] et ses *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*[3] sont des ouvrages de la plus solide érudition, que déparent malheureusement un ton de polémique et le style le moins naturel.

Des revues comme la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, la *Revue archéologique*, la *Gazette archéologique*, où l'art du moyen-âge ne tient, il est vrai, qu'une petite place, ne doivent pourtant pas être négligées.

Enfin les sociétés archéologiques de province qui, à partir de 1830, se fondèrent, à l'appel de M. de Caumont, dans presque tous nos départements, ont publié une grande quantité de *Bulletins* et de *Mémoires*, dont MM. de Lasteyrie et Lefèvre-Pontalis donnent en ce moment la table[4]. La Société des Antiquaires de France, une des plus vieilles de nos sociétés savantes, mérite une mention spéciale, et ses *Mémoires* ont souvent, au moins à partir de 1840, un grand intérêt.

Tels sont les recueils où nous avons trouvé quelques-uns des matériaux de cet ouvrage. Mais les monuments nous ont appris encore plus de choses que les livres. Nous avons vu et revu tous ceux dont nous parlons. Du reste, nous avons

1. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*. Paris, 1847-56, 4 vol., in-fol. — Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie et d'histoire*. Paris, 1874-77, 4 vol., in-fol.

2. Cahier et Martin, *Vitraux peints de Saint-Etienne de Bourges*. Paris, 1842-44, in-fol.

3. Cahier, *Les caractéristiques des saints dans l'art populaire*. Paris, 1866-68, 2 vol. in-4.

4. R. de Lasteyrie et Lefèvre-Pontalis, *Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes*. Paris, 1888, Imp. nat., in-4 (en cours de publication). On y trouve aussi la table du *Bulletin monumental* et celle des *Congrès archéologiques de France*.

pu étudier à loisir à Paris ce que nous avions été contraint quelquefois d'examiner sur place plus rapidement que nous n'aurions voulu. Le Musée des moulages du Trocadéro donne de nombreux fragments. De plus, trois grandes collections de photographies ou d'estampes nous ont rendu les plus continuels services. L'une est à la Bibliothèque du Trocadéro (collection des monuments historiques), l'autre est à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, la troisième est au Cabinet des Estampes. Cette dernière, qui est connue sous le nom de Grande Topographie de la France, est surtout composée de gravures et de dessins du XVIIe et du XVIIIe siècle; mais elle a le grand avantage de nous faire connaître des œuvres qui ont disparu, et de nous donner l'état des monuments avant leur restauration.

Ainsi nous avons pu avoir presque constamment sous les yeux des statues et des bas-reliefs dispersés dans la France entière.

Il n'a pu en être de même des vitraux, que l'on a rarement tenté jusqu'à présent de reproduire par la photographie. Heureusement le P. Cahier a donné dans ses *Vitraux de Bourges*, sur les dessins du P. Martin, un véritable *Corpus* des principaux vitraux du XIIIe siècle. M. F. de Lasteyrie, dans son *Histoire de la peinture sur verre*, en a reproduit d'autres [1]. Enfin des monographies, comme celles des *Vitraux de Tours*, de Bourassé et Marchand [2], et des *Vitraux du Mans*, de Hucher [3], ajoutent un assez grand nombre de planches nouvelles à cette collection, malheureusement bien incomplète encore.

Les manuscrits à miniatures ne pouvaient être négligés. Nous y avons retrouvé les règles auxquelles le grand art monumental obéit. Parfois même nous avons cru reconnaître

1. F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*. Paris, 1838-58, in-fol.

2. Marchand et Bourassé, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*. Paris, 1849, in-fol.

3. Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*. Le Mans, 1868, in-fol.

que les miniaturistes étaient les vrais créateurs des types adoptés, plus tard, par les sculpteurs et les peintres verriers. Nous sommes convaincu qu'une étude attentive des miniatures réserve, en ce sens, de nombreuses découvertes. Mais ce travail est, à l'heure qu'il est, très difficile. Le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque nationale est trop sommaire et ne permet pas des recherches vraiment méthodiques. Un catalogue des miniatures des manuscrits latins, commencé par M. Bordier, sur le modèle de son catalogue des miniatures des manuscrits grecs, est resté inachevé[1]. Pour décrire ces innombrables manuscrits à miniatures, puis pour les classer en familles et en écoles, en suivre la filiation, il faudra bien des années et le travail de plusieurs générations d'érudits[2]. En revanche, la Bibliothèque de l'Arsenal, la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque Mazarine possèdent maintenant d'excellents catalogues descriptifs qui permettent d'en étudier très commodément les manuscrits illustrés. Nous n'avons d'ailleurs interrogé les miniatures que dans la mesure où elles pouvaient nous faire mieux comprendre les statues et les vitraux du XIIIe siècle.

*
* *

Une étude, comme celle que nous avons tentée, rencontre bien des difficultés. Il en est une que nous devons signaler tout d'abord. Depuis plus de deux siècles on détruit ou, ce qui est souvent la même chose, on restaure les statues et les vitraux de nos cathédrales. La façade de Notre-Dame de Paris, celle de la cathédrale de Reims, celle de la cathédrale de Bourges, portent la marque de ces retouches. Ici, un saint

1. Il n'a pas été imprimé ; on peut le consulter sous la rubrique : Nouvelles acquisitions françaises, 5813, 5814, 5815. — Indiquons aussi le catalogue très sommaire des manuscrits à miniatures de la Bibliothèque Nationale, qui a été dressé par le comte de Bastard. Il est également inédit : B. Nat. nouv. acq. franç., 5811-5812.

2. Voir l'étude de M. Léopold Delisle sur les livres à images. *Hist. littér. de la France*, tome XXXI, p. 13 et suiv. Il essaie de former des groupes de manuscrits à miniatures.

a reçu une tête nouvelle, là, une Vertu a changé d'attributs. Dans presque toutes nos églises, les vitraux ont eu à souffrir des restaurations maladroites du XVIIIe siècle. L'ordre des sujets a été bouleversé; des fragments de vitraux détruits ont servi à compléter les vitraux voisins. A Auxerre, par exemple, des panneaux de la légende de saint Eustache et de la vie de saint Pierre et de saint Paul sont disséminés dans plusieurs verrières du chœur et des bas-côtés. C'est là une source perpétuelle d'erreurs.

Les restaurations plus intelligentes de notre siècle, sont, au point de vue de l'érudit, presque aussi fâcheuses. Plusieurs vitraux mutilés ont été complétés avec assez d'habileté, pour qu'on ait de la peine, à première vue, à distinguer les parties anciennes des parties récentes. On court donc le risque, si on n'y fait attention, de chercher les lois de l'iconographie du moyen âge, dans des œuvres du XIXe siècle. Les monographies locales ne font pas toujours mention de ces restaurations. Heureusement les œuvres parlent d'elles-mêmes : un coloris moins vibrant, un dessin moins fier, quelques traits insolites dans la composition des scènes, nous avertissent que nous sommes en présence d'une œuvre moderne. Il faut donc faire, en face des œuvres du XIIIe siècle, un travail préalable de critique, séparer ce qui est ancien de ce qui est récent, et retrouver l'ordre véritable quand il a été bouleversé. Nous espérons n'avoir commis aucune erreur de ce chef.

Une autre difficulté était de savoir se borner. Plusieurs chapitres auraient pu être doublés. Celui qui est consacré à la Légende dorée se serait étendu sans mesure, si nous avions voulu énumérer toutes les œuvres d'art où des saints figurent. Mais, encore une fois, nous n'avons pas prétendu faire un traité complet d'iconographie. Il nous a donc paru que nous ne devions dire que l'essentiel, et ne donner d'exemples qu'autant qu'il en fallait pour bien mettre en lumière les grandes idées directrices de l'art.

* * *

De toutes les difficultés que nous avons rencontrées, celle que présentait l'étude de la littérature théologique du moyen âge était peut-être la plus grave. Quand on se trouve pour la première fois en présence du monument élevé pendant dix siècles par les docteurs, on est accablé de son énormité.

Mais, lorsqu'on a commencé à entrer dans l'examen des commentateurs de l'Écriture, des liturgistes, des encyclopédistes, on s'aperçoit avec surprise qu'ils se répètent indéfiniment. Isidore de Séville résume les Pères, Bède le Vénérable s'inspire d'Isidore de Séville, Raban Maur de Bède le Vénérable, Walafried Strabo de Raban Maur, et ainsi de suite. Dans des temps où les communications étaient difficiles, les livres rares, où les idées se répandaient avec lenteur, on pensait faire une œuvre méritoire en abrégeant un livre célèbre, en extrayant la substance de plusieurs traités fameux, ou même en reproduisant l'ouvrage d'un ancien docteur sans presque y rien changer. Les hauts siècles du moyen âge ne connurent pas l'amour-propre littéraire, la vanité d'auteur : il était trop clair qu'une doctrine n'appartenait pas à celui qui l'exposait mais à l'Eglise. Ecrire un livre était alors en quelque sorte pratiquer une des œuvres de miséricorde, faire connaître, par quelque moyen que ce fût, la vérité à son prochain.

Il en résulte que l'immense bibliothèque du moyen âge se réduit, en dernière analyse, à peu de choses. Une dizaine d'ouvrages bien choisis pourraient presque, à la rigueur, tenir lieu de tous les autres. Tous les commentateurs de l'Ancien et du Nouveau Testament sont résumés dans la *Glosse ordinaire* de Walafried Strabo, que Nicolas de Lira complèta au XIVe siècle. Toute la Liturgie symbolique est dans le *Rational des divins offices* de Guillaume Durand. L'esprit, la méthode des anciens sermonnaires revivent dans le *Speculum Ecclesiae* d'Honorius d'Autun. L'histoire sainte, telle qu'on la comprenait alors, est dans *l'Historia Scolastica* de Pierre Comestor et dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine ; l'histoire profane dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais ; tout ce que l'on savait du monde physique est résumé dans le *Speculum natu-*

rale ; tout ce que l'on savait du monde moral est dans la *Somme* de Saint-Thomas, que le *Speculum morale* abrège.

Un lecteur familier avec les livres que nous venons d'énumérer aurait pénétré jusqu'au fond du génie du moyen âge. Le moyen âge, en effet, se reconnut dans ces livres et les adopta. C'est lui-même qui les signale à notre choix par l'estime où il les tint.

L'étude de ces ouvrages, dont le caractère classique nous a frappé de bonne heure, nous a permis de nous orienter au milieu de la vaste littérature patristique du moyen âge : les autres sont venus petit à petit se grouper autour d'eux. C'est à eux que nous renvoyons de préférence parce qu'ils sont vraiment « représentatifs ». Les doctrines qu'ils exposent, les légendes qu'ils adoptent ont été acceptées par tous. Grâce à eux nous avons pu singulièrement réduire le nombre de nos citations. Le Père Cahier, dans les *Vitraux de Bourges*, a rempli des pages entières avec des textes; il n'est satisfait que lorsqu'il a pu suivre une doctrine à la trace de saint Augustin jusqu'à saint Thomas d'Aquin. Il y a là quelque affectation d'érudition : un bon témoignage eût suffi. Quand la *Glosse ordinaire* a parlé, il est inutile, la plupart du temps, d'entendre les autres commentateurs de la Bible.

Néanmoins nous ne nous sommes pas volontairement privé des autres ressources que nous offrait la Patrologie. Il a été parfois nécessaire de multiplier les témoignages pour prouver qu'une opinion, qui semble aujourd'hui extraordinaire, n'était pas isolée. Puis, nos guides se sont trouvés, sur certains points, superficiels : il a fallu les compléter par d'autres écrivains. Mais nous sommes resté généralement fidèle à notre méthode de renvoyer aux compilateurs fameux qui ont résumé tout le savoir du moyen âge.

Quant à la littérature de langue vulgaire elle nous a rendu fort peu de services. Et en effet, que pouvions nous en attendre ? Les *Légendes des saints*, les *Images du monde*, les *Bestiaires* rimés ne sont que des traductions souvent assez plates. Les livres les plus beaux et les plus profonds du moyen âge

n'ont pas été traduits et ne pouvaient pas l'être. La langue du XIIIe siècle, qui conte avec charme ou avec force, qui chante non sans grâce, est encore incapable de porter l'idée abstraite. Le latin reste pour longtemps encore la langue de ceux qui pensent. On ne connaîtrait pas le moyen âge si on ne le connaissait que par la littérature populaire.

Donc, sans nous arrêter aux timides adaptations de nos écrivains français, nous sommes allé droit aux sources.

INTRODUCTION

CHAPITRE I

Les Caractères généraux de l'Iconographie du moyen âge

I. L'iconographie du moyen âge est une écriture.
II. Elle est une arithmétique. — Les nombres mystiques.
III. Elle est une symbolique. — L'Art et la Liturgie.

Le moyen âge eût la passion de l'ordre. Il organisa l'art comme il avait organisé le dogme, le savoir humain, la société. La représentation des sujets sacrés fut alors une science qui eut ses principes, et qui ne fut jamais abandonnée à la fantaisie individuelle. Nous ne pouvons douter que cette sorte de théologie de l'art[1] n'ait été réduite, de bonne heure, en un corps de doctrine, car nous voyons les artistes s'y soumettre, d'un bout à l'autre de l'Europe, dès les temps les plus anciens. Cette science fut transmise par l'Eglise aux sculpteurs et aux peintres laïques du XIIIe siècle, qui conser-

1. Le docteur Piper a écrit, sous ce titre, un livre où l'on trouve tout autre chose que ce que l'on y cherche. Dr F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha, 1867, in-8. Il passe en revue les écrivains théologiques du moyen-âge et de la Renaissance, mais il n'a pas su montrer — ce qui était son sujet, — quelle action les livres ont pu avoir sur l'art.

vèrent religieusement ces traditions sacrées. De sorte que l'art du moyen âge, même aux siècles où il fut le plus vivant, garda la grandeur hiératique de l'art primitif.

Ce sont ces principes généraux qu'il importe de faire connaître d'abord, aussi brièvement que possible.

I

L'art du moyen âge est d'abord une écriture sacrée dont tout artiste doit apprendre les éléments. Il faut qu'il sache que le nimbe circulaire, placé verticalement derrière la tête, sert à exprimer la sainteté, et le nimbe timbré d'une croix, la divinité. Il ne représentera jamais Jésus-Christ, Dieu le père ou le Saint-Esprit, sans entourer leur tête de ce nimbe crucifère [1]. Il apprendra que l'auréole, lumière qui émane de toute la personne, sorte de nimbe du corps entier, appartient aux trois personnes de la Trinité, à la Vierge, aux âmes de bienheureux, et exprime la béatitude éternelle. Il devra savoir que la nudité des pieds est encore un des signes auxquels on reconnaît Dieu, les anges, Jésus-Christ, les apôtres ; il y aurait une véritable inconvenance à représenter la Vierge ou les saints les pieds nus. En pareille matière une erreur aurait presque la gravité d'une hérésie. Plusieurs symboles lui permettront d'exprimer l'invisible, de rendre ce qui est au-dessus du domaine de l'art. Une main sortant des nuages en faisant le geste de bénédiction, les trois premiers doigts levés, les deux autres repliés, et entourée d'un nimbe crucifère, sera le signe de l'intervention divine, l'emblême de la Providence. De petites figures d'enfants nus, sans sexe, rangées côte à côte dans les plis du man-

1. Nous n'avons pas, comme nous l'avons dit, à faire l'histoire du nimbe, non plus que des autres attributs que nous passons en revue dans ce chapitre. La plupart remontent à la plus haute antiquité et quelques-uns même, comme le nimbe, jusqu'au paganisme. La question a été parfaitement traitée par Didron, *Hist. de Dieu*, p. 25 à 170.

teau d'Abraham, signifieront la vie future, l'éternel repos.

Il y a aussi, pour figurer les objets du monde visible, des signes, que l'artiste apprendra. Plusieurs lignes concentriques, sinueuses et dentelées représenteront le ciel; des lignes parallèles représenteront l'eau, les fleuves, la mer. Un arbre, c'est-à-dire une tige surmontée de deux ou trois feuilles, indiquera qu'une scène se passe sur la terre. Une tour percée d'une porte sera une ville; si un ange veille entre les créneaux, ce sera la Jérusalem céleste[1]. Ce sont, comme on le voit, de véritables hiéroglyphes : l'art et l'écriture se confondent ici[2]. L'art héraldique, avec son alphabet, ses règles, son symbolisme, manifeste le même esprit d'ordre et d'abstraction.

Une foule de connaissances précises devront être familières à l'artiste. Il ne lui sera pas permis d'ignorer le type traditionnel des personnages qu'il aura à représenter. Saint Pierre, par exemple, aura les cheveux crépus, la barbe drue et courte et au sommet de la tête une tonsure; saint Paul aura le front chauve, la barbe longue. Certains détails de costume doivent être immuables. La Vierge portera sur les cheveux un voile, qui est comme le symbole même de la virginité. Les Juifs se reconnaîtront à leur bonnet conique[3].

Tous ces personnages, dont le costume est invariable, le type arrêté, seront engagés dans des scènes immuables. Quelque dramatique que soit l'action à laquelle ils participent, tout doit y être réglé à l'avance. Un artiste ne sera pas assez téméraire pour oser modifier l'ordonnance des grandes scènes de l'Evangile. S'il a à représenter la Cène, il ne sera pas libre de grouper à sa fantaisie les personnages autour de la table; il montrera d'un côté Jésus et ses apôtres, et de l'autre Judas. S'il doit représenter Jésus en croix, il mettra, à sa

1. Tous ces signes sont d'un usage constant dans la peinture sur verre.

2. Le mot d'hiéroglyphe ne paraîtra sans doute pas trop fort, si l'on songe que les évangélistes ont été quelquefois représentés sous la forme d'hommes à tête de bœuf, d'aigle, de lion (chapiteau du cloître de Moissac). L'art du moyen-âge rejoint ici celui de l'antique Egypte.

3. C'était très probablement la coiffure des Juifs au moyen âge.

droite, la Vierge et le porte-lance, à sa gauche, saint Jean et le porte-éponge.

Ces exemples, qu'il est inutile de multiplier, suffiront à faire comprendre dans quel sens on peut dire que l'art du moyen âge est une écriture sacrée.

Fig. 1. Sainte Modeste (Chartres)

Ces signes, ces arrangements conventionnels furent très utiles aux artistes des hautes époques. Grâce à eux, ils purent suppléer à l'insuffisance de leur art. Il était évidemment plus facile de tracer un nimbe crucifère autour de la tête de Jésus-Christ, que de faire paraître sur son visage les caractères de la divinité. Le XIIIe siècle aurait pu sans aucun doute se passer de ce genre de secours. Les artistes d'Amiens qui furent capables de revêtir de tant de majesté le Christ enseignant au portail de la cathédrale, n'en avaient pas besoin. Les sculpteurs de Chartres surent exprimer la sainteté autrement que par le nimbe ; une grâce virginale enveloppe sainte Modeste et la grande âme de saint Martin rayonne sur son visage [1]. Le XIIIe siècle cependant, fidèle au passé, ne renonça pas aux anciens signes, s'écarta peu des ordonnances traditionnelles. C'est que les combinaisons de l'art religieux apparaissaient alors comme des articles de foi. Les théologiens consacraient de leur autorité l'œuvre des artistes. Saint Thomas d'Aquin écrit dans sa *Somme* un chapitre sur le nimbe, et explique pourquoi il est l'attribut ordinaire de la sainteté [2].

1. Sainte Modeste est au porche du nord (à l'extérieur), saint Martin est au porche du midi (portail de droite).

2. *Sum. theol. Suppl. à la 3e partie, Quæst*, 96. — Voir aussi Vincent de Beauvais, *Spec. histor.* liv. I, cap. LI.

L'art est considéré comme une des formes de la liturgie. Guillaume Durand, liturgiste du XIIIe siècle, introduit, dans son *Rational des divins offices*, divers développements sur les saintes images [1].

Le XIIIe siècle, en conservant pieusement les éléments de cette vieille écriture, fut bien inspiré. Il atteignit par là à la grandeur qu'ont les œuvres, auxquelles les siècles ont participé. Il y eut alors dans l'art quelque chose d'impersonnel et de profond. On peut dire que telle attitude, tel groupement symbolique fut voulu, désiré par tous. Qui donc trouva le geste sublime de Jésus, montrant ses plaies aux hommes, le jour du jugement, sinon la conscience même de la chrétienté? La pensée des théologiens, l'instinct de la foule, la vive sensibilité des artistes collaborèrent.

L'art du moyen âge est comme sa littérature; il vaut moins par le talent conscient que par le génie diffus. La personnalité de l'artiste ne s'y dégage pas toujours, mais d'innombrables générations d'hommes parlent par sa bouche. L'individu, même quand il est médiocre, est soulevé très haut par le génie de ces siècles chrétiens. Les artistes, à partir de la Renaissance, s'affranchirent des vieilles traditions, à leurs risques et périls. Quand ils ne furent pas supérieurs, il leur devint difficile, dans leurs œuvres religieuses, d'échapper à l'insignifiance et à la platitude; et, quand ils furent grands, ils ne le furent pas plus que les vieux maîtres dociles qui exprimèrent naïvement la pensée du moyen âge.

Il est permis de préférer au Christ maudissant les réprouvés, créé par le génie de Michel-Ange, en dehors de toutes les traditions, le Christ montrant ses plaies, de nos cathédrales. Un modeste artiste, en reproduisant simplement un modèle consacré, faisait alors une œuvre profondément émouvante.

1. G. Durand, *Rationale*, liv. I, chap. III.

II

Le second caractère de l'Iconographie du moyen âge est d'obéir aux règles d'une sorte de mathématique sacrée. La place, l'ordonnance, la symétrie, le nombre, y ont une importance extraordinaire.

Et d'abord, l'église tout entière est orientée du levant au couchant. Cette prescription remonte aux premiers siècles du christianisme, puisqu'on la trouve déjà dans les *Constitutions apostoliques* [1]. Au XIIIe siècle, Guillaume Durand la présente comme une règle qui ne souffre pas d'exceptions : « les fondations, dit-il, doivent être disposées de manière que la tête de l'église puisse indiquer exactement l'est, c'est-à-dire la partie du ciel où le soleil se lève à l'époque des équinoxes [2] ». Et, en effet, du XIe au XVIe siècle, c'est à peine si l'on peut citer quelques exemples d'églises mal orientées. La règle tomba en oubli vers les temps du Concile de Trente, en même temps que les autres traditions de l'art du moyen âge ; les Jésuites furent les premiers à la violer.

Dans l'église ainsi orientée les points cardinaux ont leur signification. Le nord, qui est la région du froid et de la nuit, est consacré de préférence à l'Ancien Testament. Le midi, que réchauffe le soleil, que baigne la pleine lumière, est consacré au Nouveau. Cette règle souffre, il est vrai, bien des exceptions [3]. En revanche, la façade de l'occident est

1. Κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος (οἶκος). *Const. apost.* II, 57. *Patrologie grecque* de Migne, tome I, col. 724.

2. G. Durand, *Rationale divinorum officiorum*. Lyon, 1672, in-8. Liv. I, chap. I.

3. Elle a été scrupuleusement observée à Chartres. Les héros de l'Ancienne Loi sont sculptés au porche du nord, ceux de la Nouvelle au porche du midi. A Notre-Dame de Paris, la grande rose du nord est consacrée à l'Ancien Testament, celle du midi au Nouveau. A Reims, la rose du nord (mutilée) montre encore des scènes de l'Ancien Testament (création, Adam, Caïn, Abel, etc.) ; celle du midi (refaite au XVIe siècle, mais sans doute sur le modèle de l'ancienne) est remplie par Jésus-Christ et ses apôtres.

La règle, chose curieuse, est encore observée au XVe siècle. A Saint-

presque toujours réservée à la représentation du Jugement dernier[1]. Le soleil couchant éclaire cette grande scène du dernier soir du monde. Les docteurs du moyen âge, qui eurent toujours le goût des mauvaises étymologies, rattachaient *occidens* au verbe *occidere* ; l'occident était pour eux la région de la mort[2].

Après l'orientation, c'est la hiérarchie qui préoccupe le plus les artistes, d'accord ici avec les théologiens. Certains passages de la Bible conduisirent, de très bonne heure, à admettre que la droite était la place d'honneur. Ne lisait-on pas, par exemple, dans les Psaumes : «Adstitit regina a dexteris tuis in vestitu deaurato» ? Dans le livre du *Pasteur* d'Hermas, qui appartient à la primitive littérature chrétienne, la droite est déjà la place que l'on donne à ceux que l'on veut distinguer. On lit en effet, dans le récit de la troisième vision[3], que l'Eglise fit asseoir Hermas sur un banc, à son côté. Comme il voulait se mettre du côté droit, elle lui fit signe de passer à gauche, parce que la droite est réservée à ceux qui ont souffert pour le nom de Dieu. Les théologiens du moyen âge, à leur tour, ont longuement insisté sur la dignité de la

Ouen de Rouen, à Saint-Serge d'Angers, les vitraux du nord représentent les prophètes, les vitraux du midi les apôtres. L'Orient connut également cette pratique. Au couvent de Salamine, l'Ancien Testament est à gauche, c'est-à-dire au nord, le Nouveau à droite, c'est-à-dire au sud. V. Didron et Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont Athos.* Paris, 1845, in-8, p. XI. Sur le symbolisme du nord et du midi, voir en particulier G. Durand, *Ration.* liv. IV, ch. XXIII et XXIV et Raban Maur, *De universo* IX, *Prol.* « auster sancta Ecclesia est fidei calore accensa ».

1. Il faudrait citer le portail occidental de presque toutes nos grandes cathédrales, et quelques roses occidentales (rose de Chartres, de Sainte-Radegonde de Poitiers, etc.).

2. *Hortus deliciarum* d'Herrade, v. *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, tome I, p. 246. Dès l'époque carolingienne les *Carmina Sangallensia* placent le Jugement dernier à l'occident, v. Julius von Schlosser dans *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, t. IV, p. 328. Vienne, 1892.

3. Hermas lib. I, vis. III. Texte latin dans Migne, *Patrolog. grecq.*, tome II, texte grec dans dans Tischendorf, Leipzig, 1856. Le moyen-âge n'a pas ignoré la version latine du *Pasteur* d'Hermas, qui figure quelquefois dans la Bible, jusqu'au XVe siècle, à la suite du Nouveau Testament.

droite [1]. Les artistes ne manquèrent pas de se conformer à une doctrine si bien établie. Quand Jésus, par exemple, est représenté au milieu de ses apôtres, saint Pierre, le premier en dignité, occupe la droite du Maître [2]. De même, dans la scène de la crucifixion, ou dans celle du Jugement dernier,

Fig. 2. Le nimbe crucifère. L'auréole. Les quatre animaux (Chartres)

la Vierge se tient à droite et saint Jean à gauche de Jésus-Christ.

Pareillement, la place du haut fut considérée comme plus honorable que la place du bas. Il en résulta des combinai-

1. Voir surtout Pierre Damien, *Opuscula* XXXV, *Patrol. latine*, tome 145, col. 589.

2. Il y a quelques exceptions qui confirment la règle. Au grand portail d'Amiens, par exemple, c'est saint Paul qui est à droite de J.-C. et saint Pierre qui est à gauche ; une telle disposition nous fait remonter jusqu'à l'art chrétien primitif. On plaçait volontiers, dans les hauts temps, saint Paul à droite et saint Pierre à gauche de Jésus, pour marquer que la gentilité avait été substituée à la synagogue ; c'est la raison que donne encore au XIIe s., Pierre Damien dans le traité qu'il écrivit sur les représentations des princes des apôtres (*Patrol.*, tome 145). Saint Paul, dit-il, a placé la multitude des gentils à la droite de Dieu. D'ailleurs, ajoute-t-il, saint Paul est de la tribu de Benjamin, or Benjamin veut dire « fils de la droite ». La bulle du pape, qui représentait saint Paul à droite et saint Pierre à gauche de la croix, perpétuait l'antique doctrine.

sons curieuses. La plus frappante est celle que nous présente la figure du Christ en majesté, cantonnée des quatre bêtes de l'Apocalypse. Les quatre animaux qui sont, comme nous l'expliquerons plus loin, autant de symboles des évangélistes, avaient été classés par ordre de dignité. On les plaçait ainsi, d'après l'excellence de leur nature : l'homme, l'aigle, le lion, le bœuf. Quand il s'agissait de les disposer autour du Christ dans un tympan, on devait tenir compte à la fois de la dignité que confère la place du haut et de celle que confère la place de droite. On arrivait donc à la combinaison suivante qui était la plus communément adoptée : l'homme ailé était placé dans le haut de la composition et à la droite du Christ, l'aigle dans le haut et à la gauche, le lion dans le bas et à la droite, le bœuf dans le bas et à la gauche[1].

Le respect de la hiérarchie se manifeste surtout quand il s'agit de représenter les bienheureux qui composent l'Eglise triomphante. Au portail du Jugement, à Notre-Dame de Paris, les saints, rangés dans les voussures, forment des cordons concentriques autour de Jésus-Christ, comme dans la Divine Comédie de Dante. On voit successivement l'ordre des patriarches, celui des prophètes, celui des apôtres, celui des confesseurs, celui des martyrs et celui des vierges. Un tel classement est conforme à celui qui fut adopté par la Liturgie[2]. A Chartres, on est allé plus loin : à la baie de droite du portail méridional, qui est consacré tout entier aux confesseurs, on a classé les saints, dans les voussures, en laïques, moines, prêtres, évêques, archevêques. Un saint Pape et, près de lui, un saint Empereur occupent les sommets de l'ogive. Ils apparaissent comme les deux clefs de voûte de l'édifice[3].

1. Ex. portail vieux de Chartres.

2. A Notre-Dame, cependant, les confesseurs ont été placés avant les martyrs.

3. Voir abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, tome II, p. 358. Chartres, 1891, in-8. Le troisième volume de cette bonne monographie n'a pas encore paru : il sera consacré aux vitraux. L'abbé Bulteau, d'ailleurs, avait déjà donné une étude complète sur

Au-dessus des chœurs des saints sont les chœurs des anges. Les artistes les rangèrent souvent dans l'ordre imaginé par saint Denis l'Aréopagite, qui le premier décrivit le monde invisible avec la précision et la magnificence que l'on retrouve plus tard chez Dante[1]. Sa *Céleste hiérarchie*, traduite en latin, dès le IXe siècle, par Scot Erigène, souvent commentée par les docteurs, et notamment par Hugues de Saint Victor[2], a inspiré les artistes qui sculptèrent les neuf chœurs d'anges au portail méridional de Chartres. Ils sont rangés dans l'ordre suivant : Séraphins, Chérubins, Trônes, Dominations, Vertus, Puissances, Principautés, Archanges, Anges[3]. Tous ces êtres célestes forment, autour de Dieu, suivant la doctrine de l'Aréopagite, comme de grands cercles lumineux, et leur éclat augmente à mesure qu'ils se rapprochent de la source de la lumière[4]. Aussi, à Chartres, les Séraphins et les Chérubins, parce qu'ils sont plus voisins du foyer de toute chaleur et de toute clarté, portent-ils à la main, des flammes et des boules de feu.

Dans l'art du moyen âge, le souci de l'ordonnance s'étend aux plus petits détails et détermine des agencements ingénieux. Donnons-en un exemple : sous le socle qui supporte les grandes statues, on voit presque toujours une figurine accroupie. Un observateur superficiel serait tenté d'y reconnaître une œuvre de décoration pure ; en réalité chacun des petits personnages ainsi représentés est en rapport avec le personnage principal. Les apôtres foulent aux pieds les rois

la cathédrale de Chartres en un seul volume : *Description de la cathédrale de Chartres*. Chartres, 1850, in-8.

1. Dante, d'ailleurs, a mis saint Denis l'Aréopagite dans le *Paradis*, chant X, v. 115-117.

2. *Patrol*, tome 122, col. 638 et t. 175, col. 923.

3. L'abbé Bulteau, *loc. cit.* p. 313 et suiv., adopte un ordre un peu différent ; mais il est visible qu'il s'est trompé. Il est évident, par exemple, que la figure, armée de la lance et du bouclier, et foulant aux pieds le dragon, représente l'ordre des Archanges et non l'ordre des Vertus.

4. Raban Maur, *De universo*, l. 5. *Patrol.* tome 111, col. 29 « et ideo quantum vicinius (angeli) coram Deo consistunt, tanto magis claritate divini luminis inflammantur ».

qui les ont persécutés, Moïse marche sur le veau d'or, les anges sur le dragon de l'abîme, Jésus sur l'aspic et le basilic. Quelquefois, l'emblème du socle n'exprime plus une idée de triomphe, mais se rapporte à quelque trait de la vie ou du caractère du héros. A Chartres, Balaam a sous ses pieds son ânesse, la reine de Saba un nègre chargé des présents d'Ophir, la Vierge la tige symbolique de Jessé [1]. Le rapport entre la statue et le personnage du socle est si étroit, qu'on a pu, à Notre-Dame de Paris, grâce aux supports historiés, restituer presque à coup sûr les grandes figures du portail de gauche [2].

Fig. 3. Balaam porté par son ânesse. La reine de Saba portée par un nègre (Chartres)

Mais, de toutes les combinaisons, aucune n'a rencontré plus de faveur que la symétrie. La symétrie, en effet, était regardée alors comme l'expression sensible d'une harmonie mystérieuse. Les artistes opposaient aux douze patriarches et aux douze prophètes de l'ancienne loi les douze apôtres de la nouvelle [3]. En face des quatre grands prophètes, ils mettaient les quatre Evangélistes. A Chartres, un vitrail du transept méridional, d'un symbolisme audacieux, montre

1. Au portail du nord.

2. Façade, portail du couronnement de la Vierge. Sur les socles de ce portail, voir Cahier, *Nouv. mél. d'archéol.* (*ivoires, miniatures*, etc.), page 237 ; et Duchalais, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVI.

3. Sur cette concordance, voir le *Commentaire sur la Genèse* attribué à saint Eucher (*Patrol.*, tome 50, col. 923) et Isidore de Séville, *Liber numer., Patrol.* tome 83, col. 192. A la cathédrale de Lyon, les vitraux mettent en opposition les apôtres, les prophètes et les patriarches (il manque deux patriarches). Il y a quelques reproductions dans

les quatre prophètes Isaïe, Ezéchiel, Daniel et Jérémie portant sur leurs épaules les quatre évangélistes, saint Mathieu, saint Jean, saint Marc et saint Luc [1]. Il faut entendre par là que les Evangélistes trouvent dans les Prophètes leur point d'appui, mais qu'ils voient de plus haut qu'eux et plus loin. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse correspondent souvent aux douze prophètes et aux douze apôtres réunis. On aimait aussi à mettre en parallèle les vertus, les arts [2].

De pareilles combinaisons supposent une croyance raisonnée à la vertu des nombres. Le moyen âge, en effet, n'a jamais douté qu'ils ne fussent doués d'une force secrète. Cette doctrine venait des pères de l'Eglise qui la tenaient sans doute des écoles néo-platoniciennes, où revivait le génie de Pythagore. Il est évident que saint Augustin considère les nombres comme des pensées de Dieu. Il laisse entendre dans maint passage que chaque chiffre a sa signification providentielle. « La Sagesse divine, dit-il, se reconnaît aux nombres imprimés en toute chose » [3]. Le monde physique et le monde moral sont construits sur des nombres éternels. Nous sentons que le charme de la danse réside dans un rythme, c'est-à-dire dans un nombre ; mais il faut aller plus loin, la beauté elle-même est une cadence, un nombre harmonieux [4]. La science des nombres est donc la science même de l'univers ; les chiffres contiennent le secret du monde. Aussi devons-nous considérer avec une attention pleine de respect les nombres qui se rencontrent dans la Bible, car ils sont sacrés et pleins de mystère [5]. Qui sait les comprendre entre dans le plan divin.

L. Bégule et C. Guigue, *Monographie de la cathédrale de Lyon*. Lyon, 1880, in-fol.

1. Le même thème a été sculpté à la cathédrale de Bamberg (portail du nord), v. Lübke, *Gesch. der Plastik*, tome II, p. 470.

2. Vitraux de l'abside à la cathédrale d'Auxerre, les arts sont dans une rose, les vertus dans une autre, en nombre égal.

3. S. August., *De libero arbitrio*, l. II, ch. XVI, *Patrol.* tome 32, col. 1263.

4. S. Aug., *loc. cit.*

5. S. Aug. *Quæst. in Heptateuch*, col. 589, *Patrol.* t. 36-37. Il faut voir encore de S. Augustin, le traité *De musica*, au chapitre : *De numeris spiritualibus et æternis*. VI, XII, *Patr.* tome 32, col. 1181.

Des idées identiques se retrouvent chez presque tous les docteurs du moyen âge. Il suffira, pour marquer la filiation, de renvoyer au *Liber formularum* de saint Eucher, pour le ve siècle, au *Liber numerorum* d'Isidore de Séville, pour le viie, au *De Universo* de Raban Maur, pour le ixe, aux *Miscellanea* d'Hugues de Saint-Victor, pour le xiie [1]. On y verra que le même enseignement se transmettait à travers les siècles dans les mêmes termes. La valeur symbolique de chaque nombre est énoncée dogmatiquement et vérifiée ensuite par l'examen des passages de l'Ecriture où figurent ces nombres. Les explications ne varient pas, et on sent qu'on se trouve en présence d'un corps de doctrine.

Fig. 4. Isaïe portant saint Mathieu (Chartres)

Quelques exemples donneront une idée du système. Depuis saint Augustin, tous les théologiens expliquent de la

1. S. Eucher, *Patrol.* tome 50. Isid. de Séville, *Patrol.* tome 83. Raban Maur, *Patrol.* tome 111. Hugues de St-Victor, *Patrol.* tome 177.

même façon le sens du nombre douze. Douze est le chiffre de l'église universelle, et Jésus a voulu, pour des raisons profondes, que ses apôtres fussent au nombre de douze. Douze, en effet, est le produit de trois par quatre. Or, trois, qui est le chiffre de la Trinité, et, par suite, de l'âme faite à l'image de la Trinité, désigne toutes les choses spirituelles. Quatre, qui est le chiffre des éléments, est le symbole des choses matérielles, du corps, du monde, qui résultent de la combinaison des quatre éléments[1]. Multiplier trois par quatre, c'est, dans le sens mystique, pénétrer la matière d'esprit, annoncer au monde les vérités de la foi, établir l'église universelle dont les apôtres sont le symbole[2].

De tels calculs furent parfois plus qu'ingénieux : ils atteignirent à une véritable grandeur. Le nombre sept, que les Pères avaient déclaré mystérieux entre tous, donnait le vertige aux contemplateurs du moyen âge. Ils remarquaient d'abord que sept, composé de quatre, chiffre du corps, et de trois, chiffre de l'âme, est le nombre humain par excellence. Il exprime l'union des deux natures. Tout ce qui se rapporte à l'homme est ordonné par séries de sept. La vie humaine se divise en sept âges. A chaque âge est attachée la pratique d'une des sept vertus. Nous obtenons la grâce nécessaire à la pratique des sept vertus en adressant à Dieu les sept demandes du *pater noster*. Les sept sacrements nous soutiennent dans l'exercice des sept vertus et nous empêchent de succomber aux sept péchés capitaux[3]. Le nombre sept exprime donc l'harmonie de l'être humain, mais il exprime aussi le rapport harmonieux de l'homme à l'univers. Les

1. S. Augustin. *In Psalm.* VI, *Patrol.* tome 36-37, col. 91. « Numerus ternarius ad animum pertinet, quaternarius ad corpus », et Hug. de S. Victor, *Patrol.* tome 175, col. 22.

2. Sur le nombre 12, voir Raban Maur, *De universo,* XVIII, 3, *Patrol.* tome 111. « Item duodecim ad omnium sanctorum pertinent sacramentum, qui, ex quatuor mundi partibus per fidem Trinitatis electi, unam ex se faciunt ecclesiam », et Hug. de S. Victor, *De scripturis et script. sacris, Patrol.* tome 175, col. 22.

3. Sur le nombre 7, voir Hug. de S. Victor, *Exposit. in Abdiam, Patrol.* tome 175, col. 400 et suiv.

sept planètes gouvernent la destinée humaine; chacun des sept âges de la vie est sous l'influence de l'une d'elles. Ainsi sept fils invisibles rattachent l'homme à l'ensemble des choses[1]. Or, la belle symphonie que font l'homme et le monde, le beau concert qu'ils donnent à Dieu durera pendant sept périodes dont six sont déjà écoulées. En créant le monde en sept jours, Dieu a voulu nous donner la clef de tant de mystères[2]. Aussi l'Eglise célèbre-t-elle la sublimité des desseins du créateur en chantant sept fois par jour ses louanges[3]. Les sept tons de la musique grégorienne sont, en dernière analyse, l'expression sensible de l'ordre universel[4].

Nul doute que de pareilles conceptions n'aient surtout séduit les écoles mystiques. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'*Arca Noe* d'Hugues de Saint Victor, pour se faire une idée de l'ivresse avec laquelle il combine les chiffres symboliques.

Toutefois, il n'est presque pas de théologien du moyen âge, qui n'ait demandé aux nombres la révélation de vérités cachées. Certains calculs rappellent tout-à-fait ceux de la cabale. Honorius d'Autun veut expliquer pourquoi l'âme s'unit au corps quarante-six jours après la conception. Il prend le nom d'Adam et il montre que le nombre 46 y est écrit. Car, si on transpose en chiffres les lettres grecques qui composent ce nom, on a : $\alpha = 1$, $\delta = 4$, $\alpha = 1$, $\mu = 40$. En additionnant, on obtient le nombre 46, qui représente le

1. L'Italie subtile et savante mit les planètes en rapport avec les âges de la vie aux chapiteaux du palais ducal à Venise, et dans les fresques des Eremitani à Padoue, *Annales archéol.*, tome XVI, pages 69, 197, 297. Les fresques des Ermitani, œuvre de Guarienti, sont du XIVe siècle. Après sa naissance, l'enfant est sous l'influence de la Lune : elle le gouverne quatre ans. Puis Mercure l'accueille et agit sur lui pendant dix ans. Vénus s'empare du jeune homme pendant sept ans. Le Soleil ensuite gouverne l'homme pendant dix-neuf ans, Mars pendant quinze ans, Jupiter pendant douze ans, Saturne jusqu'à la mort.

2. Sur le symbolisme des sept jours de la création voir Rab. Maur, *De Universo* IX, 10.

3. Sur le symbolisme des sept heures de l'office, voir G. Durand, *Ration.* V, 1.

4. Les sept tons (accompagnés de l'octave), sont sculptés sur les

moment où l'être humain peut être considéré comme formé[1].

Entre tous les docteurs, les commentateurs de la Bible sont les plus riches en interprétations mystiques fondées sur les chiffres. Ils nous expliquent, par exemple, que, si Gédéon entre en campagne avec trois cents compagnons, ce n'est pas sans quelque raison profonde, car, il y a dans le nombre trois cent un mystère. En grec, trois cent se rend par la lettre tau (T) : or le T est la figure de la croix. Donc, par delà Gédéon et ses compagnons, il faut voir Jésus et sa croix[2].

Nous pourrions donner beaucoup d'autres exemples de semblables calculs, mais il nous suffira d'avoir signalé un tour de pensée propre aux hommes d'alors. On peut dire qu'il y a dans toutes les grandes œuvres du moyen âge quelque chose de cette arithmétique sacrée. La Divine Comédie de Dante en est l'exemple le plus fameux. Cette haute épopée est édifiée sur des nombres. Aux neuf cercles de l'Enfer correspondent les neuf gradins de la montagne du Purgatoire et les neuf ciels du Paradis. Dans un poème d'une si forte inspiration, rien n'a été laissé à la seule inspiration. Dante décida à l'avance que chacune des parties de sa trilogie se diviserait en trente-trois chants en l'honneur des trente-trois années de la vie de Jésus-Christ[3]. En adoptant la forme métrique du tercet, il semble avoir voulu graver aux fondements mêmes de son poème le chiffre mystique par excellence. Il ordonna l'univers suivant les lois d'une géométrie

chapiteaux de l'abbaye de Cluny (aujourd'hui au musée de la ville). Ils étaient très probablement en rapport, si on en juge par quelques autres chapiteaux, avec les sept vertus et les sept âges du monde. V. *Annales archéologiq.*, tome XXVI, 380 et tome XXVII, 32, 151, 287.

1. Honor. d'Aut. *Sacramentarium. Patrol.* tome 172, col. 741. Les quatre lettres du nom d'Adam représentent aussi, d'après Honorius d'Autun, les quatre premières lettres des quatre points cardinaux : Anatolè (levant), dysis (couchant), arktos (nord), mesembria (midi).

2. Walafried Strabo, *Glosse ordin. Lib. Judic.*, VII, v. 6, même doctrine dans S. Augustin, *Quæst. in Heptat.* lib. VII, XXXVII ; et dans Raban Maur, *Comment. in lib. Judic.*, LII, *Patrol.* tome 108, col. 1163.

3. L'Enfer a 34 chants, mais le premier doit être considéré comme un préambule.

sublime. Il plaça le Paradis terrestre de l'autre côté du monde, aux antipodes de Jérusalem, pour que l'arbre qui avait perdu l'humanité fut précisément à l'opposé de la croix qui l'avait sauvée. Tout est réglé avec la même précision dans le détail. L'imagination la plus fougueuse qui fut jamais, fut aussi la plus soumise. Dante accepta la loi des nombres comme un rythme divin auquel l'univers obéit. Mais, en méditant sur le mystère des nombres, il sentit une sorte d'horreur sacrée et il en fit jaillir une poésie splendide. Béatrix elle-même devint un nombre, elle fut, à ses yeux, le chiffre neuf, qui a sa racine dans la sainte Trinité [1].

C'est ainsi qu'il édifia « cum pondere et mensura » sa cathédrale invisible. Il fut, avec saint Thomas, le grand architecte du XIIIe siècle. Il pourrait être représenté le compas et la toise à la main, tel qu'on voit sur sa pierre tombale Maître Hugues Libergier, qui éleva saint Nicaise de Reims.

Après tout ce que nous venons dire, il paraîtra naturel de chercher dans la cathédrale les traces de cette arithmétique sacrée. Nous croyons, en effet, que la science des nombres a présidé parfois aux combinaisons des artistes. Nous sommes bien éloigné toutefois de ne voir partout que des nombres symboliques. Rien ne prouve, comme l'ont voulu certains archéologues aventureux, qu'il faille, par exemple, chercher un sens mystérieux dans la triple division de la fenêtre gothique [2]. Mais il ne faut pas non plus repousser systématiquement, comme fait une autre école, tout symbolisme de ce genre ; on prouverait qu'on méconnaît le véritable génie du moyen âge.

Il est tel cas où la concordance des textes et des monuments nous conduit à des probabilités qui approchent fort de la certitude. La forme octogonale des fonts baptismaux,

1. *Vita nuova.* « Cette dame fut toujours accompagnée du nombre neuf, pour donner à entendre qu'elle était un neuf, c'est-à-dire un miracle, dont la racine est l'admirable Trinité ».

2. V. Mason Neale et Benj. Webb, *Du symbolisme dans les églises du moyen âge* (traduct.), Tours, 1874, in-8, p. 157.

qu'on voit adoptée dès les temps les plus anciens et qui persiste pendant toute la durée du moyen âge, n'est pas un pur caprice. Il est difficile de n'y pas voir une application de l'arithmétique mystique enseignée par les Pères. Pour eux le nombre huit est le chiffre de la vie nouvelle. Il vient après sept qui marque la limite assignée à la vie de l'homme et à la vie du monde. Huit est comme l'octave en musique ; par lui tout recommence. Il est le symbole de la vie nouvelle, de la résurrection finale et de la résurrection anticipée qu'est le baptême[1].

Nous pensons qu'une semblable doctrine, enseignée par les premiers Pères, n'est pas restée sans effet. La piscine des plus vieux baptistères de l'Italie ou de la Gaule, affecte presque toujours la forme de l'octogone[2]. Au moyen âge les fonts baptismaux sont souvent circulaires, mais ils sont plus souvent encore octogonaux[3].

Nous croyons qu'il ne serait pas impossible de retrouver les nombres mystiques dans d'autres parties de la cathédrale, mais de telles études sont à peine ébauchées ; jusqu'à présent on y a apporté plus d'imagination que de méthode.

1. S. Ambroise dit : « Quis autem dubitet majus esse octavae munus, quæ totum renovavit hominem ». *Epist. class.* I, XLIV, *Patrol.* Tome 16, col. 1140. Ailleurs, il remarque que le chiffre huit qui était attaché, sous l'Ancienne Loi, à la circoncision, est maintenant attaché au baptême et à la résurrection : *In Psal. David*, CXVIII, *Patrol.* Tome 15, col. 1198.

2. Ex. : les baptistères de Ravenne, Novare, Cividale de Frioul, Trieste, Torcello, Aix-en-Provence, Fréjus, etc. V. Lenoir, *Architecture monastique*. Paris, 1852, 2 vol. in-8. On ne trouve chez les Pères de l'Eglise aucun texte sur la forme du baptistère : j'en ai vainement cherché dans saint Augustin, saint Ambroise, saint Grégoire-le-Grand. Une affirmation de leur part trancherait la question, mais leur silence ne condamne nullement notre hypothèse.

3. Sur les fonts du moyen âge, voir une étude de M. Saintenoy, dans les *Annales de la société archéolog., de Bruxelles*, 1891 et 1892. Il a étudié et classé un assez grand nombre de fonts baptismaux de toutes les régions de l'Europe, du XIe au XVIe siècle, trente-deux sont de forme ronde, mais soixante-sept sont de forme octogonale. Il y a d'autres formes mais en petit nombre.

III

Le troisième caractère de l'Art du moyen âge est d'être un langage symbolique. Depuis les catacombes, l'art chrétien parle par figures. Il nous montre une chose et il nous invite à en voir une autre. L'artiste, auraient pu dire les docteurs, doit imiter Dieu, qui a caché un sens profond sous la lettre de l'Ecriture, et qui a voulu que la nature elle-même fût un enseignement.

Il y a donc, dans l'art du moyen âge, des intentions qu'il faut savoir comprendre. Lorsque, par exemple, dans la scène du Jugement dernier, nous voyons les Vierges folles à la gauche de Jésus-Christ et les Vierges sages à sa droite, nous devons entendre qu'elles sont là pour symboliser les réprouvés et les élus. Tous les commentateurs du Nouveau Testament nous l'apprennent, et ils nous l'expliquent en nous disant que les cinq Vierges folles figurent la concupiscence des cinq sens et les cinq Vierges sages les cinq formes de la contemplation intérieure[1]. Ce n'est pas pour eux-mêmes qu'on représente les quatre fleuves du Paradis, le Géon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate, versant l'eau de leur urne vers les quatre points cardinaux, c'est pour symboliser les quatre évangélistes, qui, pareils à quatre fleuves bienfaisants, ont épanché leur doctrine sur le monde.

Tel personnage de l'Ancien Testament, au porche de la cathédrale, n'est qu'une figure : il annonce Jésus-Christ, la Vierge où l'Église future. A Chartres, Melchisedech, prêtre et roi, portant le pain et le vin pour l'offrir à Abraham, doit nous rappeler un autre prêtre et un autre roi qui offrit le pain et le vin à ses apôtres. A Laon, Gédéon, appelant, sur la toison qu'il a étendue à terre, la pluie du ciel, nous fait souvenir que la Vierge fut cette toison symbolique, sur qui tomba la rosée d'en haut.

1. Nous renverrons aux textes, quand nous reviendrons sur tous ces sujets.

Un détail, d'apparence insignifiante, cache un symbole. Le lion qu'on voit dans un vitrail de Bourges, près du tombeau d'où sort Jésus-Christ ressuscité, est une figure de la Résurrection. Tout le monde admettait au moyen âge que la lionne mettait bas des petits qui semblaient mort-nés. Pendant trois jours les lionceaux ne donnaient aucun signe de vie, mais le troisième jour, le lion venait et les ranimait de son souffle. Ainsi, la mort apparente du lion représentait le séjour de Jésus-Christ dans le tombeau, et sa naissance était comme une image de la résurrection.

Dans l'art du moyen âge, on le voit, toute forme est vivifiée par l'esprit.

Une pareille conception de l'art suppose un système du monde profondément idéaliste, et la conviction que l'histoire et la nature ne sont qu'un immense symbole. Nous verrons que telle fut bien, en effet, la vraie pensée du moyen âge. Et qu'on ne croie pas que ces idées fussent seulement celles des grands docteurs du XIIIe siècle : l'Eglise sut les faire arriver jusqu'à la foule. Le symbolisme du culte familiarisait les fidèles avec le symbolisme de l'art. La Liturgie chrétienne est, comme l'Art chrétien, une perpétuelle figure : le même génie s'y montre.

Il faut lire, dans Guillaume Durand, les commentaires dont il accompagne le récit d'une grande fête chrétienne, du Samedi saint, par exemple [1]. Chacune des cérémonie qui s'accomplit en ce jour est pleine de mystère.

Dès le matin, on commence par éteindre dans l'église toutes les lampes pour marquer que l'Ancienne Loi, qui éclairait le monde, est désormais abrogée. Puis, le célébrant bénit le feu nouveau, figure de la Loi Nouvelle. Il l'a fait jaillir du silex, pour rappeler que Jésus-Christ est, comme le dit saint Paul, la pierre angulaire du monde. Alors, l'évêque, le diacre et tout le peuple se dirigent vers le chœur et s'arrêtent devant le cierge pascal. Ce cierge, nous apprend Guillaume Durand,

1. *Rationale div. offic.* Lib. VI, cap. LXXX.

est un triple symbole. Eteint, il symbolise à la fois la colonne obscure qui guidait les Hébreux pendant le jour, l'Ancienne Loi et le corps de Jésus-Christ. Allumé, il signifie la colonne de lumière qu'Israël voyait pendant la nuit, la Loi Nouvelle et le corps glorieux de Jésus-Christ ressuscité. Le diacre fait allusion à ce triple symbolisme en récitant, devant le cierge, la formule de l'Exultet. Mais il insiste surtout sur la ressemblance du cierge et du corps de Jésus-Christ. Il rappelle que la cire immaculée a été produite par l'abeille, à la fois chaste et féconde comme la Vierge qui a mis au monde le Sauveur[1]. Pour rendre sensible aux yeux la similitude de la cire et du corps divin, il enfonce dans le cierge cinq grains d'encens qui rappellent à la fois les cinq plaies de Jésus-Christ et les parfums achetés par les Saintes Femmes pour l'embaumer. Enfin, il allume le cierge avec le feu nouveau, et, dans toute l'église, on rallume les lampes, pour représenter la diffusion de la Nouvelle Loi dans le monde.

Telle est la première partie de la cérémonie. La seconde est consacrée au baptême des néophytes que l'église a placé en ce jour, parce qu'elle a vu, comme dit Durand, de mystérieux rapports entre la mort de Jésus-Christ et la mort symbolique du nouveau chrétien. Par le baptême, le chrétien meurt au monde et ressuscite avec le Sauveur. Mais, avant de conduire les catéchumènes aux fonts baptismaux, on lit devant eux douze passages des livres saints qui se rapportent au sacrement qu'ils vont recevoir. C'est, par exemple, l'histoire du Déluge dont l'eau purifia le monde, le récit du passage de la mer Rouge par les Hébreux, symbole du baptême, et le cantique d'Isaïe sur ceux qui ont soif. Quand les lectures sont terminées, l'évêque bénit l'eau. Il fait d'abord sur elle le signe de la croix ; puis il la divise en quatre parties et en répand vers les quatre points cardinaux pour rappeler les quatre fleuves du Paradis

1. Sur les *Exultet* de l'église primitive, qui ont un si beau caractère, voir Duchesne, *Les origines du culte chrétien*. Paris, 1889, in-8, p. 242.

terrestre. Il y plonge ensuite le cierge pascal, image du Sauveur, pour nous faire souvenir que Jésus-Christ fut plongé dans le Jourdain et qu'il sanctifia par son baptême toutes les eaux du monde. Il plonge le cierge à trois reprises dans le baptistère pour rappeler les trois jours que Jésus-Christ passa dans le tombeau. Le baptême commence alors, et les néophytes, à leur tour, sont plongés trois fois dans la piscine, pour qu'ils sachent qu'ils meurent au monde avec le Christ, qu'ils sont ensevelis avec lui et qu'ils ressuscitent avec lui à la vie éternelle.

On voit que, dans une pareille cérémonie, il n'est pas un détail qui n'ait sa valeur symbolique.

Mais, ce n'est pas seulement dans quelques circonstances solennelles que l'Eglise instruit et émeut le peuple par des symboles. Tous les jours elle célèbre le sacrifice de la Messe, et, dans ce drame pathétique, il n'est rien qui n'ait sa signification. Les chapitres que Guillaume Durand a consacrés à l'explication de la messe comptent parmi les plus surprenants de son *Rational*.

Voici, par exemple, comment il interprète la première partie du divin sacrifice[1].

Le chant grave et triste de l'Introït ouvre la cérémonie : il exprime l'attente des patriarches et des prophètes. Le chœur des clercs est le chœur même des saints de l'Ancienne Loi, qui soupirent après la venue du Messie qu'ils ne doivent point voir. L'évêque entre alors, et il apparaît comme la vivante figure de Jésus-Christ. Son arrivée symbolise l'avènement du Sauveur attendu par les nations. Dans les grandes fêtes on porte devant lui sept flambeaux pour rappeler que, suivant la parole du prophète, les sept dons du Saint-Esprit se reposèrent sur la tête du fils de Dieu. Il s'avance sous un dais triomphal dont les quatre porteurs peuvent se comparer

1. Nous résumons brièvement, en omettant une foule de circonstances, les chapitres V et les chapitres suivants du Livre IV du *Rational*. On trouve la même doctrine chez les autres liturgistes du moyen âge. V. notamment Sicard *Mitrale*, III, 2, *Patrol.* Tome 213.

aux quatre évangélistes. Deux acolytes marchent à sa droite et à sa gauche, et figurent Moïse et Hélie qui se montrèrent sur le Thabor, aux côtés de Jésus-Christ. Ils nous enseignent que Jésus avait pour lui l'autorité de la Loi et l'autorité des Prophètes.

L'évêque s'assied sur son trône et reste silencieux. Il ne semble prendre aucune part à la première partie de la cérémonie. Son attitude contient un enseignement : il nous rappelle par son silence que les premières années de la vie de Jésus-Christ s'écoulèrent dans l'obscurité et dans le recueillement. Le sous-diacre, cependant, s'est dirigé vers le pupître, et, tourné vers la droite, il lit l'Épître à haute voix. Nous entrevoyons ici le premier acte du drame de la Rédemption. La lecture de l'Épître c'est la prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert. Il parle avant que le Sauveur ait commencé à faire entendre sa voix, mais il ne parle qu'aux Juifs. Aussi le sous-diacre, image du Précurseur, se tourne-t-il vers le nord, qui est le côté de l'Ancienne Loi. Quand la lecture est terminée, il s'incline devant l'évêque, comme le précurseur s'humilia devant Jésus-Christ.

Le chant du Graduel qui suit la lecture de l'Épître, se rapporte encore à la mission de saint Jean-Baptiste; il symbolise les exhortations à la pénitence qu'il adresse aux Juifs, à la veille des temps nouveaux.

Enfin le célébrant lit l'Evangile. Moment solennel, car c'est ici que commence la vie active du Messie; sa parole se fait entendre pour la première fois dans le monde. La lecture de l'Evangile est la figure même de sa prédication.

Le Credo suit l'Evangile comme la foi suit l'annonce de la vérité. Les douze articles du Credo se rapportent à la vocation des douze apôtres [1].

Quand le Credo est terminé, l'Evêque se lève et parle au

1. Chacun des articles du Credo était attribué à un apôtre. A partir du XIVe siècle, les apôtres sont souvent représentés portant à la main une banderolle sur laquelle est écrit l'article du symbole qu'on attribue à chacun d'eux.

peuple. En choisissant ce moment pour instruire les fidèles, l'Eglise a voulu leur rappeler le miracle de son établissement. Elle leur montre comment la vérité, reçue d'abord par les seuls apôtres, se répandit en un instant dans le monde entier.

Tel est le sens mystique que Guillaume Durand attribue à la première partie de la Messe. Après cette sorte de préambule, il arrive au drame lui-même et au sacrifice. Mais ici, ses commentaires deviennent si abondants et son symbolisme si riche qu'il est impossible par une simple analyse d'en donner une idée. Il faut renvoyer à l'original. Nous en avons dit assez, toutefois, pour laisser entrevoir quelque chose du génie du moyen âge. On devine tout ce qu'une cérémonie religieuse contenait d'enseignements, d'émotion et de vie pour les chrétiens du XIIIe siècle. Avec quelle puissance une telle poésie ne devait-elle pas agir sur l'âme tendre d'un saint Louis. On s'explique ses extases et ses larmes. A ceux qui l'arrachaient à sa contemplation, il disait à voix basse et comme sortant d'un rêve : « Où suis-je ? ». — Il croyait être avec saint Jean dans le désert, marcher aux côtés de Jésus.

Les livres des vieux Liturgistes, si dédaignés depuis le XVIIe siècle, doivent être comptés, sans aucun doute, parmi les plus extraordinaires du moyen âge[1]. Nulle part il n'y a un si puissant rayonnement de l'âme. Toutes les réalités s'évanouissent et se transfigurent en esprit.

1. Il faut lire : Amalarius, *De ecclesiasticis officiis et Eclogæ de officio missae* (IXe siècle), *Patrol.* Tome 105 ; Rupert de Tuy, *De divinis officiis* (XIIe siècle), *Patrol.* Tome 170 ; Honorius d'Autun, *Gemma animæ* et *Sacramentarium* (XIIe siècle), *Patrol.* Tome 172 ; Hugues de St Victor, *Speculum ecclesiæ* et *De officiis ecclesiasticis* (XIIe siècle) ; (l'attribution à Hug. de St Victor est douteuse), *Patrol.* tome 177 ; Sicard de Crémone : *Mitrale* (XIIe siècle), *Patrol.* Tome 213 ; Innocent III, *De sacro altaris mysterio* (XIIIe siècle), *Patrol.* Tome 217. A la fin du XIIIe siècle Guillaume Durand résume et amplifie tous les travaux de ses prédécesseurs dans son *Rationale divinorum officiorum*. Il est curieux que les plus anciens liturgistes, comme Isidore de Séville (*De ecclesiasticis officiis, Patrol.* Tome 83), ne donnent aucune place au symbolisme. L'interprétation symbolique des cérémonies appartient au moyen âge, et ne commence qu'avec Amalarius.

Le costume que le prêtre porte à l'autel, les objets qui servent au culte deviennent autant de symboles. La chasuble, qui se met par-dessus tous les autres vêtements, c'est la charité qui est supérieure à tous les préceptes de la loi et qui est elle-même la loi suprême [1]. L'étole, que le prêtre se passe autour du cou, est le joug léger du Seigneur ; et, comme il est écrit que tout chrétien doit chérir ce joug, le prêtre baise l'étole en la mettant et en l'enlevant [2]. La mître à deux pointes de l'évêque symbolise la science qu'il doit avoir de l'un et de l'autre Testament : deux rubans y sont attachés pour rappeler que l'Ecriture doit être interprétée suivant la lettre et suivant l'esprit [3]. La cloche est la voix des prédicateurs. La charpente à laquelle elle est suspendue est la figure de la croix. La corde faite de trois fils tordus signifie la triple intelligence de l'Ecriture, qui doit être interprétée dans le triple sens, historique, allégorique et moral. Quand on prend la corde dans sa main pour ébranler la cloche, on exprime symboliquement cette vérité fondamentale que la connaissance des Ecritures doit aboutir à l'action [4].

Un usage si constant du symbolisme est bien fait pour étonner quiconque n'est pas familier avec les écrivains du moyen âge. Il ne faut pas, toutefois, comme firent les Bénédictins du XVIIIe siècle, affecter de ne voir là qu'un simple jeu de la fantaisie individuelle [5]. Sans doute, de telles interprétations ne furent jamais acceptées comme des dogmes ; néanmoins, il est assez remarquable qu'elles ne varient presque jamais. Par exemple, Guillaume Durand, au XIIIe siècle, attribue à l'étole la même signification qu'Amalarius au IXe [6]. Mais, ce qui est intéressant ici, c'est bien moins l'expli-

1. G. Durand. *Ration.* Livre III, ch. VII.
2. *Ration.* Livre III, ch. V.
3. *Ration.* Livre III, ch. XIII.
4. *Ration.* Livre I, ch. IV.
5. V. dans *l'Hist. littér. de la France*, tome XII, l'article sur Honorius d'Autun.
6. D'Amalarius à G. Durand tous les liturgistes font de l'étole un symbole d'obéissance. Amalarius, *De eccles. officiis*, col. 1097 ; Rupert,

cation prise en elle-même que l'état d'esprit qu'elle suppose; ce qui est significatif, c'est le mépris de la réalité, c'est la conviction profonde qu'au travers de toutes les choses de ce monde on peut atteindre à l'esprit pur, on peut entrevoir Dieu. Voilà le vrai génie du moyen âge.

Pour l'historien de l'art, il n'est pas de livres plus précieux que les livres liturgiques. Grâce à eux, il apprend à connaître l'esprit qui a modelé les œuvres plastiques. Car les artistes furent aussi habiles que les théologiens à spiritualiser la matière. Ils eurent des inventions dont quelques-unes furent ingénieuses, d'autres grandioses, d'autres touchantes.

Ils donnèrent, par exemple, au grand lustre d'Aix-la-Chapelle la forme d'une ville fortifiée défendue par des tours. Quelle est cette ville de lumière? L'inscription nous l'apprend : c'est la Jérusalem céleste. Les Béatitudes de l'âme promises aux élus sont représentées entre les créneaux, près des Apôtres et des Prophètes qui gardent la cité sainte[1]. N'est-ce pas une façon magnifique de réaliser la vision de saint Jean?

L'artiste inconnu qui surmonta un encensoir de l'image des trois jeunes Hébreux dans la fournaise sut rendre sensible une belle pensée[2]. Le parfum qui montait du brasier semblait être la prière même des martyrs.

Ces pieux ouvriers mettaient dans leurs œuvres toute la tendresse de leur âme.

Un autre, plus subtil, donna à la volute d'une crosse d'évêque la forme d'un serpent qui tient dans sa gueule une colombe. Il voulut de cette façon rappeler au pasteur les deux vertus qui conviennent à son ministère. « Cache la simplicité de la colombe sous la prudence du serpent », disent deux vers

De divin. offic. col. 22. Honor. d'Autun, *Gemma*, col. 605; Hug. de St Vic. *De offic. eccles.* col. 405. Sicard, *Mitrale*, col. 75; Innoc. III, *De Sacro. alt. myst.* col. 788.

1. *Annales archéol.* Tome XIX, p. 70, et Cahier, *Mélang. arch.*, t. III, p. 1 et suiv.

2. Encensoir de Lille, *Annales archéol.*, tome IV, p. 293 et tome XIX, p. 112.

latins gravés sur le bâton pastoral [1]. Une autre crosse nous montre encore un serpent qui menace la Vierge de sa gueule impuissante ; dans la volute, l'ange lui annonce qu'elle enfantera le vainqueur du serpent [2].

Souvent les artistes traduisent exactement la doctrine enseignée par les liturgistes. Dans le sanctuaire de la sainte Chapelle, les sculpteurs adossèrent à douze colonnes douze statues d'apôtres portant à la main des croix de consécration. Les liturgistes nous enseignent, en effet [3], que, lorsque l'évêque consacre une église, il doit marquer de douze croix douze colonnes de la nef ou du chœur. Il veut faire entendre par là que les douze apôtres sont les vrais piliers du temple. C'est ce symbolisme qui a été rendu sensible aux yeux de la façon la plus heureuse à l'intérieur de la sainte Chapelle [4].

Tout le mobilier religieux du XIIIe siècle nous montre la matière façonnée par l'esprit. Au pupître, l'aigle de saint Jean ouvre ses ailes toutes grandes pour soutenir l'Evangile. De beaux anges, en longues robes, portent processionnellement les cylindres de cristal où reposent les os des saints et des martyrs. Les Vierges d'ivoire s'ouvrent et montrent qu'elles ont, gravée à la place du cœur, toute l'histoire de la Passion [5]. Au chevet de la cathédrale, un ange gigantesque, dominant toute la ville, tourne avec le soleil et donne à chaque heure un sens surnaturel [6].

1. Cahier, *Nouv. mél. archéol. Ivoires*, p. 28.
2. Au Musée du Louvre, Galerie d'Apollon.
3. V. Sicard, *Mitrale*, Liv. I, ch. IX. *Patr.*, tome 213, col. 34.
4. Les statues qu'on voit aujourd'hui ont été refaites, à l'exception de quatre. F. de Guilhermy, *Description de la Ste Chapelle*. Paris, 1887, in-12 p. 41. — Les douze apôtres étaient également adossés à douze colonnes, à l'église saint-Jacques des Pèlerins à Paris, *Rev. de l'art chrétien*, 1896, p. 399.
5. La Vierge ouvrante, qui figurait autrefois dans la collection des ivoires du Louvre, est l'œuvre d'un faussaire. Il existe cependant une Vierge ouvrante authentique (très mutilée) : Molinier, *Ivoires*, p. 177, dans l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. Paris, 1896, in-fol.
6. Au chevet de la cathédrale de Chartres, avant l'incendie de 1836. Villart de Honnecourt, dans son *Album* (fol. 22, v°) explique le mécanisme qui met l'ange en mouvement.

Pour ma part, je ne serais pas éloigné de croire que les lois inflexibles de l'architecture elles-mêmes se soient parfois pliées aux exigences du symbolisme. Une des questions les plus délicates de l'archéologie du moyen âge est certainement celle de la déviation de l'axe des églises qu'on remarque si fréquemment dans la région du chœur. Une pareille irrégularité est-elle dûe au hasard, à des nécessités d'ordre matériel, ou faut-il y voir une intention mystique ? N'aurait-on pas voulu rappeler que Jésus-Christ, dont l'église est l'image, est mort sur la croix en inclinant la tête ? — Viollet-le-Duc ne se prononce pas, tout en reconnaissant qu'un symbolisme de ce genre s'accorde parfaitement avec tout ce que nous savons du génie du moyen âge [1]. Cependant les exemples sont si fréquents, en France et à l'étranger, qu'il est vraiment difficile d'invoquer sans cesse, comme on le fait, le hasard ou des nécessités de construction [2]. Il est également singulier que ce soient souvent les édifices les plus achevés du moyen âge qui offrent cette particularité. Notre-Dame de Paris, par exemple, ou la cathédrale d'York. Une telle question ne peut être tranchée par une affirmation ou une négation [3] : une statistique exacte résoudra le problème.

Un fait aussi important une fois établi, peut-être faudrait-il aller jusqu'à admettre que la petite porte percée au flanc de Notre-Dame de Paris, et qui a conservé à travers les siècles le nom de « porte rouge », est la figure de la plaie faite par la lance au côté droit de Jésus-Christ. Les deux symboles sont liés, comme on l'a fort bien montré [4], de la façon la plus

1. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'Architect.*, article *Axe*.

2. Mason Neale et Benj. Webb. *ouv. cit.* affirment que le quart des églises d'Angleterre présente cette irrégularité de l'axe. (p. 152). Mais il n'y a pas de trace dans leur livre d'une enquête vraiment scientifique.

3. Mgr Barbier de Montault (*Bulletin monum.* Tome XXXIX, p. 39), se prononce formellement, sans preuves solides, contre le symbolisme de l'axe.

4. Mme Félicie d'Ayzac. *Revue de l'art chrétien* 1860 et 1861. Elle montre très bien que l'église fut comparée à la fois au corps de J.-C. et à l'arche de Noé. Les docteurs vont jusqu'à dire que la petite porte

intime ; si l'on accepte l'un, il est difficile de rejeter l'autre.

Quoiqu'il en soit, les faits certains sont assez nombreux, pour qu'il n'y ait pas lieu d'insister plus longtemps sur des hypothèses, si ingénieuses qu'elles soient.

De tout ce qui précède il est permis de conclure que l'art du moyen âge est un art éminemment symbolique, et que la forme y fut presque toujours l'enveloppe légère de l'esprit.

Voilà les caractères généraux de l'Iconographie du moyen âge. L'art est alors à la fois une écriture, une arithmétique, une symbolique. Il en résulte une harmonie profonde. L'ordonnance des statues au portail des cathédrales a quelque chose de musical. N'y a-t-il pas là, en effet, tous les éléments d'une musique. N'y trouve-t-on pas des signes groupés suivant la loi des nombres ? Et n'y a-t-il pas, dans les symboles multiples qu'on entrevoit derrière les formes, quelque chose de l'indéfini de la musique ? Le génie du moyen âge, qu'on a si longtemps méconnu, fut un génie harmonieux. Le Paradis de Dante et les porches de Chartres sont des symphonies. Aucun art, plus justement que celui du XIIIe siècle, ne mérite d'être défini : « une musique fixée ».

qui était percée dans le flanc droit de l'arche est la figure de la plaie de J.-C. Mme F. d'Ayzac a réuni les textes. Ainsi la porte rouge serait à la fois la porte de l'arche et la plaie de J.-C. De toutes les hypothèses, souvent si aventureuses de Mme d'Ayzac, c'est la plus séduisante.

CHAPITRE II

Méthode à suivre dans l'étude de l'iconographie du moyen âge. Les Miroirs de Vincent de Beauvais

Le XIIIe siècle est le siècle des Encyclopédies. A aucune autre époque on ne publia autant de Sommes, de Miroirs, d'Images du Monde. Saint Thomas d'Aquin coordonne alors toute la doctrine chrétienne, Jacques de Voragine réunit en un corps les plus célèbres d'entre les légendes des saints, Guillaume Durand résume tous les liturgistes antérieurs, Vincent de Beauvais embrasse la science universelle. Le monde chrétien prend une pleine conscience de son génie. La conception de l'univers qui avait été élaborée par les siècles antérieurs arrive à sa parfaite expression. Les universités, qui venaient d'être créées dans toute l'Europe, et surtout la jeune université de Paris, crurent qu'il était possible de bâtir l'édifice définitif du savoir humain, et elles y travaillèrent avec ardeur.

Or, pendant que les docteurs construisaient la cathédrale intellectuelle qui devait abriter toute la chrétienté, s'élevaient nos cathédrales de pierre, qui furent comme l'image visible de l'autre. Le moyen âge y mit toutes ses certitudes. Elles furent, à leur manière, des Sommes, des Miroirs, des Images du Monde. Elles furent l'expression la plus parfaite qu'il y eut jamais des idées d'une époque. Toutes les doctrines y trouvèrent leur forme plastique. Voilà ce que nous voudrions montrer.

La difficulté est de grouper les innombrables œuvres d'art, que la cathédrale propose à notre étude, dans un ordre logique. Avons-nous le droit de disposer les faits à notre guise, suivant le plan qui nous paraîtra le plus harmonieux ? — Nous ne le pensons pas. Nous devons ici nous défier de nos habitudes modernes d'esprit. Si nous voulions imposer nos catégories aux idées du moyen âge, nous aurions bien des chances de nous tromper. Aussi, est-ce au moyen âge lui-même que nous emprunterons notre méthode d'exposition. Vincent de Beauvais nous la fournira et les quatre livres de son *Miroir* seront les quatre grandes divisions de notre étude.

Si saint Thomas a été le cerveau le plus puissant du moyen âge, Vincent de Beauvais en fut certainement le plus vaste. Il a porté en lui toute la science de son temps. Travailleur prodigieux, il a passé sa vie, comme Pline l'Ancien, à lire et à faire des extraits. Saint Louis lui avait ouvert sa belle bibliothèque, où se trouvaient à peu près tous les livres qu'on pouvait se procurer au XIIIe siècle. On l'appelait « librorum helluo », le mangeur de livres. Parfois, le saint roi venait lui rendre visite à l'abbaye de Royaumont et il aimait à l'entendre parler des merveilles de l'univers.

C'est probablement vers le milieu du siècle que Vincent de Beauvais fit paraître ce grand *Miroir*, ce *Speculum majus*, qui sembla aux contemporains le suprême effort de la science humaine. Aujourd'hui encore, il est difficile de ne pas admirer une œuvre aussi colossale [1].

Le savoir de Vincent de Beauvais est immense, mais il n'en est pas accablé. Il a su dominer son érudition. L'ordonnance qu'il a adoptée est la plus grandiose qu'un homme du moyen âge pouvait rêver. Le plan de Vincent de Beauvais est le plan même de Dieu, tel qu'il apparaît dans l'Ecriture.

L'œuvre se divise en quatre parties : Miroir de la Nature,

1. *Speculum majus*, Douai, 1624, 4 vol. in-fol. ; c'est la réimpression des Jésuites. Nous renverrons sans cesse à cette édition.

Miroir de la Science, Miroir de la Morale, Miroir de l'Histoire [1].

Au Miroir de la Nature se reflètent toutes les réalités de ce monde dans l'ordre même où Dieu les a créées. Les journées de la création marquent les différents chapitres de cette grande Encyclopédie de la nature. Les éléments, les minéraux, les végétaux, les animaux, sont successivement énumérés et décrits. Toutes les vérités et toutes les erreurs que l'antiquité avait transmises au moyen âge se trouvent là. Mais c'est naturellement à l'œuvre du sixième jour, à l'homme, que Vincent de Beauvais consacre les plus longs développements, car l'homme est le centre du monde, et le monde n'a été fait que pour lui.

Le Miroir de la Science s'ouvre par le récit du drame qui explique l'énigme de l'univers, par l'histoire de la Chute. L'homme est tombé, et, désormais, il ne peut attendre son salut que d'un Rédempteur. Mais, de lui-même, il peut commencer à se relever, et se préparer à la grâce par la science. Il y a dans la science un esprit de vie, et à chacun des sept arts correspond un des sept dons du Saint-Esprit. Après avoir exposé cette large et humaine doctrine, Vincent de Beauvais passe en revue toutes les parties du savoir. Il n'oublie même pas les arts mécaniques ; car, par le travail de ses mains, l'homme commence l'œuvre de sa rédemption.

Le Miroir moral se rattache étroitement au Miroir de la Science. Le but de la vie, en effet, n'est pas de savoir mais d'agir. La science n'est qu'un moyen d'arriver à la vertu. De là une classification savante des vices et des vertus, où se retrouvent la méthode, les divisions et souvent même les expressions de saint Thomas d'Aquin, car le *Speculum morale* n'est qu'un abrégé de la *Somme*.

Le Miroir historique vient le dernier. Nous avons étudié

1. V. de Beauvais n'a pas eu le temps d'écrire le *Miroir moral*, et l'œuvre que nous avons sous ce titre date du commencement du XIVe siècle (v. *Histoire Littér. de la France*, tome XVIII, p. 449). Mais il est évident que le *Miroir moral* faisait partie du plan primitif de V. de Beauvais, et c'est la seule chose qui nous importe ici.

l'humanité abstraite, voici maintenant l'humanité vivante. Nous voyons l'homme en marche sous l'œil de Dieu. Il lutte, il souffre, il invente les sciences et les arts, il opte tantôt pour le vice et tantôt pour la vertu dans la grande bataille de l'âme, qui est toute l'histoire du monde. Il est à peine nécessaire de faire remarquer que, pour Vincent de Beauvais, comme pour saint Augustin, pour Paul Orose, pour Grégoire de Tours, pour tous les historiens du moyen âge, la véritable histoire est l'histoire de l'Eglise, l'histoire de la Cité de Dieu, qui commence à Abel, le premier des justes. Il y a un peuple de Dieu : son histoire est la colonne de lumière qui éclaire les ténèbres. Quant à l'histoire du monde païen, elle ne mérite d'être étudiée que par rapport à l'autre, elle n'a que la valeur d'un synchronisme. Sans doute, Vincent de Beauvais n'a pas dédaigné de nous raconter les révolutions des Empires, il s'est même complu à nous parler des philosophes, des savants et des poètes des Gentils ; mais de pareils chapitres sont vraiment épisodiques. L'idée maîtresse de son livre est ailleurs. Ce qui fait l'unité de son œuvre, c'est la suite des saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : par eux, et par eux seulement, s'explique l'histoire du monde.

Voilà comment est conçue l'Encyclopédie du XIIIe siècle. L'énigme de Dieu, de l'homme et du monde s'y trouve complètement résolue. Le système est si parfait que le moyen âge ne pouvait rien trouver de plus. Les siècles qui suivirent, jusqu'à la Renaissance, n'y ajoutèrent pas une ligne.

Un semblable livre est donc le guide le plus sûr que nous puissions prendre pour étudier les grandes idées directrices de l'art du XIIIe siècle. Il est difficile de ne pas remarquer, entre l'économie générale du *Speculum majus*, et le plan qui a été suivi aux porches de la cathédrale de Chartres, par exemple, des analogies frappantes. Les innombrables figures qui ornent les portails peuvent toutes se grouper sous quatre chefs : nature, science, morale, histoire. Didron a le mérite de l'avoir dit le premier dans la magistrale introduction qui ouvre son *Histoire de Dieu*. Il n'est pas sûr d'ailleurs que les

hommes de génie, qui conçurent ce grand ensemble décoratif, se soient inspirés directement du livre de Vincent de Beauvais, quoique les porches de Chartres et le *Speculum majus* soient à peu près contemporains. Mais que nous importe ? Il est bien évident que l'ordonnance du *Speculum majus* n'appartient pas en propre à Vincent de Beauvais, mais au moyen âge tout entier. C'étaient là les formes qui, au XIIIe siècle, s'imposaient à toute pensée réfléchie. Le même génie a disposé les chapitres du *Miroir* et les statues des cathédrales : il est donc légitime de chercher dans les uns le secret des autres.

Les quatre grandes divisions de Vincent de Beauvais seront donc les nôtres. Nous chercherons à lire à la façade des cathédrales les quatre livres du Miroir du monde. Nous les y découvrirons tous les quatre, et nous les déchiffrerons à tour de rôle, dans l'ordre même où l'Encyclopédiste nous les présente. De la sorte, chaque détail se trouvera à sa place, et l'harmonie de l'ensemble apparaîtra.

LIVRE I

Le Miroir de la Nature

I. Le monde fut conçu par le moyen âge comme un symbole. — Origines de cette conception. — La *Clef* de Meliton. — Les Bestiaires.
II. Les animaux représentés dans la cathédrale ont parfois un sens symbolique. — Les quatre animaux évangéliques. — Le vitrail de Lyon ; la frise de Strasbourg. — Influence d'Honorius d'Autun ; rôle des Bestiaires.
III. Exagérations de l'école symbolique. — Il ne faut pas chercher partout des symboles. — La faune et la flore dans l'art du XIIIe siècle. — Les gargouilles ; les monstres.

I

Le Miroir de la Nature de Vincent de Beauvais est conçu avec une majestueuse simplicité. Il est, nous l'avons dit, le commentaire des sept journées de la création. Les êtres y sont étudiés dans l'ordre même de leur apparition. Dans le cadre tracé par la Bible, Vincent de Beauvais introduit toute la science des anciens. Grâce à lui, Pline, Elien, Dioscoride, sans le vouloir, chantent la gloire du Dieu de la Genèse.

A vrai dire, un pareil plan ne lui appartient pas. Dès les premiers siècles, il s'imposa au génie chrétien. Les Pères grecs et latins présentèrent l'ensemble de leurs connaissances sur l'univers en suivant les démarches mêmes du Créateur : chacune des journées de la Création marque un des chapitres de leurs livres. De tous ces discours sur l'œuvre de Dieu, ou *Hexaemeron*, le plus célèbre en Occident fut celui de saint Ambroise, qui devint le modèle de tous les ouvrages du mê-

me genre [1]. Vincent de Beauvais n'a donc rien inventé ; il reste, là, comme partout ailleurs, le fidèle interprète de la tradition.

Le Miroir de la Nature est sculpté, en abrégé, à la façade de la plupart de nos cathédrales. Chartres, Laon, Auxerre, Bourges, Lyon, nous montrent l'œuvre des sept jours [2]. L'imagination des artistes s'y est montrée sobre et synthétique. A Chartres, un lion, une brebis, une chèvre et une génisse représentent tous les animaux ; un figuier et trois autres plantes d'un caractère indécis rappellent la diversité des végétaux [3]. Il y a de la grandeur à résumer ainsi, en cinq ou six bas-reliefs, l'univers infini. Quelques naïfs détails sont pleins de charme : à Laon, Dieu, assis, réfléchit profondément avant de séparer les ténèbres de la lumière et compte sur ses doigts le nombre de jours qu'il lui faudra pour achever son œuvre. Plus loin, quand il a terminé sa tâche, le Créateur, semblable à un bon ouvrier, qui a bien employé sa journée, s'assied pour se reposer, s'appuie sur son bâton et s'endort.

Cependant, on aurait le droit de trouver que ces quelques figures représentent imparfaitement la richesse de l'univers, et l'on pourrait accuser d'impuissance et de timidité les artistes du XIIIe siècle, si le monde des plantes et des animaux tenait réellement, dans la cathédrale, une place aussi modeste. Mais il suffit de lever les yeux pour voir la vigne, le framboisier chargé de ses fruits et les longs jets du rosier sauvage s'accrocher aux archivoltes. Des oiseaux chantent parmi des feuilles de chêne, d'autres sont posés sur les contreforts. Les

1. S. Ambroise. *Patrol.*, tome 14.

2. Chartres (porche septent., baie centrale, voussures) ; Laon (façade occid., voussures de la grande fenêtre de droite) ; Auxerre (façade occidentale, soubass. du portail) ; Lyon (bas reliefs du portail occident.) ; Noyon (id. très mutilés) ; Bourges (id.) ; on pourrait citer aussi plusieurs vitraux de la création : Auxerre (XIIIe siècle) ; Soissons, vitrail du chevet.

3. La création de Chartres a été étudiée longuement par Didron, *Annales archéol.* tome XI, p. 148.

animaux des pays lointains : le lion, l'éléphant, le chameau ; les bêtes indigènes : le poulet, l'écureuil, le lapin égaient le soubassement des portails. Des monstres, attachés par leurs ailes de pierre, aboient dans les hauteurs.

Combien nos vieux maîtres, les plus naïvement passionnés qu'il y eut jamais pour les beautés de la nature, méritent peu ce reproche d'impuissance et de stérilité. Leurs cathédrales ne sont que vie et mouvement. L'église fut pour eux l'arche qui accueille toute créature. Bien plus, les œuvres de Dieu ne leur suffirent pas: ils imaginèrent tout un monde d'êtres terribles. Mais il les imaginèrent si vraisemblables, que leurs monstres semblent avoir vécu aux âges primitifs du monde.

Ainsi, les chapitres du Miroir de la nature sont inscrits partout, aux pinacles, aux balustrades, aux voussures, et sur le moindre chapiteau.

Que signifient tant de plantes, tant d'animaux, tant de monstres ? Sont-ils l'œuvre du caprice, ou bien ont-ils un sens ? Nous enseignent-ils quelque grande vérité mystérieuse ? Puisque toutes les statues, tous les bas reliefs que nous aurons l'occasion d'étudier cachent une pensée, ne pouvons-nous pas supposer que ceux-là aussi sont symboliques ?

Il faut, pour répondre à de pareilles questions, essayer d'abord de comprendre l'idée que le moyen âge se faisait de la nature et du monde.

Qu'est-ce que l'univers visible ? Que signifie la multitude innombrable des formes ? Qu'en pense le moine qui rêve dans sa cellule, ou le docteur qui médite, avant l'heure de son cours, en marchant dans le cloître de la cathédrale ? Est-ce une apparence ? Est-ce une réalité ? — Le moyen âge est unanime à répondre : — le monde est un symbole. L'univers est une pensée que Dieu portait en lui, au commencement, comme l'artiste porte dans son âme l'idée de son œuvre. Dieu a créé, mais il a créé par son Verbe ou par son Fils. C'est le Fils qui a réalisé la pensée du Père, qui l'a fait passer de la

puissance à l'acte. Le Fils est le vrai créateur [1]. Pénétrés de cette doctrine, les artistes du moyen âge ont toujours représenté le créateur sous les traits de Jésus-Christ [2]. Didron s'étonne et Michelet s'indigne, bien à tort, de ne pas rencontrer l'image du Père dans la cathédrale [3]. Dieu le père a créé disent les théologiens, « in principio », c'est-à-dire « in verbo », en son Verbe, en son Fils [4]. Jésus est l'auteur à la fois de la Création et de la Restauration [5].

Le monde peut donc se définir : « une idée de Dieu réalisée par le Verbe ». S'il en est ainsi, tout être cache une pensée divine. Le monde est un livre immense, écrit de la main de Dieu, où chaque être est un mot plein de sens [6]. L'ignorant regarde, voit des figures, des lettres mystérieuses et n'en comprend pas la signification. Mais le savant s'élève des choses visibles aux choses invisibles : en lisant dans la nature, il lit dans la pensée de Dieu. La science consiste donc, non pas à étudier les choses en elles-mêmes, mais à pénétrer les enseignements que Dieu a mis pour nous en elles ; car « toute créature, dit Honorius d'Autun, est l'ombre de la vérité et de la vie ». Au fond de tout être est inscrit la figure du sacrifice de Jésus, l'idée de l'Église, l'image des vertus et des vices. Le monde moral et le monde sensible ne font qu'un.

Voyez quelles pensées mystiques naissent dans l'âme des

1. Gervais de Tilbury, *Otia imperialia,* Cap. I : « Filius ergo principium temporis, principium mundanae creationis ».

2. Cela est très visible à Chartres : scènes de la création, porche septent.

3. Didron au cours de l'*Hist. de Dieu ;* Michelet dans la préface de la *Renaissance.*

4. C'est ainsi que les théologiens interprètent le passage : *In principio Deus creavit cœlum et terram* ; pour eux : *principium* est l'équivalent de *verbum.* V. de Beauv. *Spec. nat.* L. I, c. IX. Honorius d'Autun, *Hexaemer.*, cap. I, *Patr.* t. 172, col. 253. L'idée remonte à St Augustin.

5. « In Christo omnia creata et postmodo cuncta in eo reparata ». H. d'Autun, *loc. cit.*

6. Hug. de S. Vict. *Erudit. didasc.* L. VII, c. IV, *Patrol.* t. 176, col. 814.

vieux docteurs en face de la nature. Adam de Saint-Victor, dans le réfectoire de son couvent, tient dans sa main une noix, et il réfléchit. « Qu'est-ce qu'une noix, dit-il, sinon l'image de Jésus-Christ. L'enveloppe verte et charnue qui la recouvre, c'est sa chair, c'est son humanité. Le bois de la coquille, c'est le bois de la croix où cette chair a souffert. Mais l'intérieur de la noix, qui est pour l'homme une nourriture, c'est sa divinité cachée »[1].

Pierre de Mora, cardinal et évêque de Capoue, dans son jardin, contemple des roses. Il n'est pas ému par leur beauté païenne, car il suit des pensées qui se déroulent en lui. « La rose, se dit-il, est le chœur des martyrs, ou bien encore le chœur des vierges. Quand elle est rouge, elle est le sang de ceux qui sont morts pour la foi, et quand elle est blanche elle est la pureté virginale. Elle naît au milieu des épines, comme les martyrs s'élèvent au milieu des hérétiques et des persécuteurs, ou comme une vierge pure éclate au milieu de l'iniquité »[2].

Hugues de Saint-Victor regarde une colombe, et il songe à l'Église. « La colombe, dit-il, a deux ailes, comme il y a pour le chrétien deux genres de vie, la vie active et la vie contemplative. Les plumes bleues de ces ailes indiquent les pensées du ciel. Les nuances incertaines du reste du corps, ces couleurs changeantes, qui font penser à une mer agitée, symbolisent l'océan des passions humaines, où vogue l'Église. Pourquoi la colombe a-t-elle les yeux d'un beau jaune d'or? Parce que le jaune, couleur des fruits mûrs, est la couleur

1. Adam de S. Victor, *Sequentiæ. Patr.* tome 196, col. 1433.

Contemplemur adhuc nucem...
Nux est Christus ; cortex nucis
Circa carnem poena crucis ;
Testa, corpus osseum,
Carne tecta Deitas,
Et Christi suavitas
Signatur per nucleum.

La même idée avait déjà été développée par s. Augustin.

2. Petrus de Mora, *Rosa alphabetica* dans le *Spicilegium Solesmense*, tome III, p. 489.

même de l'expérience et de la maturité. Les yeux jaunes de la colombe c'est le regard plein de sagesse que l'Église jette sur l'avenir. La colombe, enfin, a les pattes rouges : car l'Église s'avance à travers le monde, les pieds dans le sang des martyrs[1].»

Marbode, évêque de Rennes, considère les pierres précieuses, et il découvre entre leurs couleurs et les choses de l'âme de mystérieuses consonnances. Le béryl brille comme l'eau quand le soleil la traverse, et il réchauffe la main qui le tient. N'est-ce-pas là l'image du chrétien ? Le Christ est le soleil qui l'échauffe et qui l'illumine jusque dans ses profondeurs. La rouge améthyste semble jeter des flammes. Elle est l'image des martyrs qui, en versant leur sang, prient pour leurs bourreaux[2].

Dans le monde, tout est symbole. Le soleil, les constellations, la lumière, la nuit, les saisons nous parlent un langage solennel. En hiver, quand les jours diminuent tristement, quand la nuit semble vouloir triompher à jamais de la lumière, à quoi pense le moyen âge ? Il songe aux longs siècles de demi-jour qui précédèrent la venue de Jésus-Christ, il comprend que la lumière et les ténèbres ont aussi leur rôle dans la divine comédie. Il appelle ces semaines de décembre les semaines de l'Avent (Adventus), et il exprime par des cérémonies liturgiques et des lectures l'attente du vieux monde. Et le fils de Dieu naît au solstice d'hiver, au moment où la lumière va reparaître dans le monde et grandir[3]. L'année d'ailleurs est faite tout entière à l'image de l'homme : elle raconte le drame de la vie et de la mort. Le printemps qui renouvelle le monde est l'image du baptême qui, à l'entrée de la vie, renouvelle l'homme. L'été est une figure ; ses

1. Hug. de S. Vict., *De bestiis et aliis rebus*. Liv. I, ch. I, II, VII, IX, X. *Patrol.* tome 177. Le *De bestiis* qu'on attribue à Hug. de S. Victor pourrait bien être d'Hug. de Fouilloi. V. Hauréau, *Les œuvres de Hugues de S. Victor*, 1886, p. 169.

2. Marbode. *Lapid. pretios. mystica applicat. Patrol.* tome 171, col. 1771.

3. Indiqué dans S. August. *Serm. in nat. Dom.* III. Voir aussi Dom Guéranger : *L'année liturgique, L'Avent.*

brûlantes ardeurs et sa lumière nous font songer à la lumière d'un autre monde, au rayonnement de la charité dans la vie éternelle. L'automne, saison des récoltes et des vendanges, est le symbole redoutable du jugement universel, du grand jour où nous moissonnerons ce que nous aurons semé. L'hiver enfin est l'ombre de la mort qui attend l'homme et le monde [1]. Ainsi le penseur marche au milieu d'une forêt de symboles, sous un ciel peuplé d'idées.

Sont-ce là des interprétations individuelles, des fantaisies mystiques nées de l'exaltation du cloître, ou nous trouvons-nous en présence d'un système et d'une antique tradition ? Il suffit d'avoir parcouru les œuvres des Pères de l'Église et des docteurs du moyen âge, pour que le doute ne soit pas possible. Jamais doctrine ne fut plus solidement liée et plus universellement acceptée.

Elle remonte aux origines de l'Église, et elle se fonde sur le texte même de la Bible [2]. Dans l'Écriture, en effet, telle que les Pères l'interprètent, le monde matériel est une perpétuelle figure du monde moral. Chacune des paroles de Dieu contient le visible et l'invisible. Les fleurs, dont le parfum fait défaillir l'amante du Cantique des Cantiques, les pierres précieuses qui ornent le rational du grand prêtre, les animaux du désert qui passent devant Job, sont à la fois des réalités et des symboles. Le genévrier, le térébinthe, les cîmes blanchies du Liban sont des pensées. Interpréter la Bible c'est comprendre l'harmonie que Dieu a établie entre l'âme et l'univers. Avoir la clef des Écritures, c'est avoir la clef des deux mondes.

Les interprétations des Pères de l'Église, adoptées par les anciens docteurs, se transmirent de livre en livre jusqu'à la fin du moyen âge. On peut suivre à la trace cet enseignement

1. Raban Maur, *De universo*. Liv. X, c. XI. *Patrol.* tome 111.

2. H. von Eicken, dans son livre sur la conception du monde au m. âge, a très bien compris que la nature était alors un symbole, mais il n'a pas vu que tout le système se rattachait à la Bible. V. *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*. Stuttgart, 1887, in-8, l. III, ch. VI.

symbolique à travers les siècles dans les *Formules* de saint Eucher, dans le *De universo* et les *Allegoriae in Sacram Scripturam* de Raban Maur [1], dans le *De Bestiis* attribué à Hugues de Saint-Victor, dans le *Liber in dictionibus dictionum theologicarum* d'Alain de Lille, dans le *Gregorianum* de Garnier de Saint-Victor. On pourrait citer bien d'autres noms [2].

En ce genre, le livre le plus curieux est le recueil qu'un inconnu composa, au IXe ou au Xe siècle, avec des fragments empruntés aux pères de l'Église latine. Cette compilation fut présentée sous le nom de *Clef* de Méliton et attribuée au fameux évêque de Sardes. Une pareille attribution, quoiqu'en ait pu dire dom Pitra, ne peut se soutenir [3]. Quelle que soit la date du livre, il demeure fort intéressant. Il est conçu comme une Encyclopédie de la nature, où l'homme, les métaux, les fleurs, les animaux sont étudiés tour à tour. Tous les objets sont énumérés avec leur sens symbolique et les principaux passages de la Bible, où ces objets sont nommés, accompagnent chaque interprétation.

Ouvrons ce livre singulier au chapitre des plantes. Les roses, dit le Pseudo-Méliton, signifient le sang des Martyrs, et c'est dans ce sens qu'il faut interpréter ce passage de l'Ecclésiaste : « Les roses s'épanouissent près des eaux vives [4] ». — Les orties désignent l'ardeur du vice, comme dans ce verset d'Isaïe : « Dans leur maison naîtra l'épine et l'ortie », ou encore le prurit des désirs de la terre,

1. Le *De universo* dérive des *Etymologies* d'Isidore de Séville. Raban Maur s'est contenté d'ajouter à chaque mot son sens mystique.

2. Dom Pitra a réuni beaucoup d'autres témoignages dans le commentaire qui accompagne le texte de Méliton (*Spic. Soles.* II, p. 4).

3. La prétendue *Clef* de Méliton a été publiée par Dom Pitra dans le *Spicil. Solesm.* Paris, 1855, tomes II et III. Il a voulu prouver, sans y réussir, que le livre remontait au IIe siècle. Rottmanner dans le *Bulletin critique* (1885, p. 47) a montré tout ce que le Pseudo-Méliton devait à saint Augustin. Harnack (*Geschich. der altchristl. Litteratur.* Leipzig, 1893, p. 254) fait remarquer que le titre du manuscrit « Miletus asianus episcopus hunc librum edidit quem et congruo nomine clavim appellavit » est d'une autre main et a été ajouté après coup. La phrase a été évidemment empruntée à saint Jérôme.

4. *Spic. Sol.*, tome II, p. 414.

comme dans cet autre endroit du même prophète : « J'ai passé dans le champ de l'homme paresseux, et voici, les orties l'avaient envahi tout entier[1] ». — La paille symbolise les pécheurs : « Ils seront, dit Job, comme la paille devant la face du vent[2] ».

La difficulté est que le même objet peut signifier des choses différentes. Le lis, par exemple, désigne tantôt le Sauveur, tantôt les Saints, tantôt l'éclat de l'éternelle patrie, tantôt la chasteté[3]. Mais l'auteur a tout prévu, et il montre comment, suivant les passages, les animaux, les fleurs, les pierres sont pris soit dans un sens, soit dans un autre.

Il n'est peut-être pas un sermonnaire, pas un théologien du moyen âge qui n'ait fait usage de la méthode mystique. La fantaisie personnelle enrichit d'ailleurs infiniment le thème primitif, comme nous l'avons vu dans le chapitre d'Hugues de Saint-Victor sur la colombe, mais l'imagination ne s'écarta jamais complètement des interprétations traditionnelles[4].

Ainsi le monde apparut aux hommes du moyen âge comme un livre à double sens que la Bible permet de déchiffrer.

De tous les ouvrages symboliques consacrés à la nature, les plus curieux sont certainement les *Bestiaires*. Le paganisme et le christianisme ont collaboré à ces livres extraordinaires. On y trouve à la fois les fables que Ctésias, Pline et Elien recueillirent sur les animaux, et les commentaires mystiques que les premiers chrétiens y ajoutèrent.

Le Bestiaire symbolique, le fameux *Physiologus*, dont le texte original est perdu, remonte aux origines même du christianisme, probablement au second siècle[5]. D'anciens

1. *Ibid.*, p. 422.
2. *Ibid.*, p. 432.
3. *Ibid.*, p. 406.
4. *La Clef* de Méliton (*Spic. Soles.*, tome II, p. 484), dit expressément que la colombe dans certains cas signifie l'Église, c'est de là que part l'auteur du de *Bestiis*.
5. V. sur cette question Dom Pitra, *Proleg. ad Spic. Soles.*, tome II, p. LXIII ; Cahier, *Mélanges d'archéolog.*, 1851, tome II, p. 85 et suiv.

textes grecs, arméniens, latins prouvent que le *Physiologus* pénétra dans tout le monde chrétien [1].

Les peuples de l'Occident le firent passer de bonne heure dans leurs langues. Dès le XIe siècle, il était traduit en allemand ; au commencement du XIIe siècle, le poète anglo-normand Philippe de Thaon le mit en français. Un siècle après, Guillaume le Normand le traduisait de nouveau [2]. La condamnation que le pape Gélase avait prononcée contre le *Physiologus* n'empêchait personne de lire et de citer le *Bestiaire*. Il avait d'ailleurs pour lui l'autorité des Pères de l'Église, de saint Augustin, de saint Ambroise, de saint Grégoire-le-Grand qui lui font de fréquents emprunts. C'est pourquoi les sermonnaires, comme Honorius d'Autun, puisent sans scrupule dans le *Bestiaire* des explications symboliques ou édifiantes. Quant aux savants, Vincent de Beauvais, Barthélemy de Glanville, Thomas de Cantimpré, non seulement ils ne dédaignent pas ces fables, mais il les mettent au rang des vérités scientifiques [3].

Ainsi le moyen âge a fait sien le vieux *Physiologus* de l'Orient : il l'a mêlé à toutes ses conceptions du monde, à son exégèse religieuse, même à ses rêves d'amour [4]. Il est devenu sa substance même.

Un exemple donnera une idée du caractère composite du *Bestiaire*. Les anciens avaient raconté que l'éléphant était le plus froid des animaux, et qu'il ne pouvait s'unir à sa femelle qu'après avoir mangé de la mandragore. La femelle, disaient-

et *Nouv. mél. d'arch.*, 1874. (*Curiosités mystérieuses*), p. 106 et suiv ; Lauchert, *Gesch. des Physiologus*, Strasbourg, 1889.

1. Texte grec et arménien dans Pitra (*Spic. Soles*, tome III), texte latin dans Cahier, *Mél. d'archéol.*, tome III.

2. *Le Bestiaire divin* de Guillaume, clerc de Normandie, publié par Hippeau : *Mémoires de la Soc. des antiq. de Normandie*, 2e série, tome VIII, p. 317 et suiv. ; et plus récemment par le Dr Robert. Leipzig, 1890, in-8.

3. Sur le *De Proprietatibus rerum* de B. de Glanville et le *De natura rerum* de Th. de Cantimpré, v. *Hist. littér. de la France*, t. XXX.

4. *Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, édité par Hippeau, Paris, 1860.

ils, cueillait elle-même la plante, au lever du soleil, et la présentait au mâle. — L'auteur chrétien s'empare de ce récit, dont les païens avaient amusé leur curiosité, et il en montre le sens caché. L'éléphant et sa femelle symbolisent Adam et Ève dans le Paradis terrestre. La mandragore est le fruit que la femme présenta à l'homme. Quand il en eut mangé, Adam qui n'avait eu jusque-là aucun des désirs de la chair, connut Ève et engendra Caïn [1]. Ainsi Dieu avait voulu que l'histoire de la chute restât inscrite sur la terre, et qu'on put la retrouver jusque dans les mœurs des animaux.

La science antique la plus suspecte et l'exégèse chrétienne la plus contestable s'unissent, comme on le voit, dans les *Bestiaires*.

L'auteur du *Bestiaire*, quel qu'il soit, dut tirer beaucoup de son propre fonds. Il n'était presque plus soutenu par le symbolisme traditionnel fondé sur la Bible, car les animaux que mentionne le *Physiologus* sont des monstres fabuleux, comme le griffon, le phénix, la licorne, ou des animaux de l'Inde qui sont inconnus à l'Ancien Testament. Il a donc dû imaginer la plupart des interprétations morales qui accompagnent ses descriptions d'animaux. Son symbolisme n'en fut pas moins tenu pour excellent et le moyen âge n'y changea rien.

D'autre part, personne ne songea jamais à vérifier l'exactitude des récits du *Bestiaire*. L'idée que l'homme se fait des choses eut toujours pour le moyen âge plus de réalité que les choses même. On comprend pourquoi ces siècles mystiques n'eurent pas la moindre idée de ce que nous appelons la science. L'étude des choses prises en elles-mêmes n'avait alors aucun sens pour les hommes de pensée. Comment eût-il pu en être autrement, puisque le monde était conçu comme un discours du Verbe, dont chaque être était une parole? Discerner les vérités éternelles que Dieu a voulu faire exprimer à chaque chose, retrouver en

1. *Spic. Solesm.* Φυσιολόγος, περὶ ζώου ἐλέφαντος, tome III, p. 364.

toute créature une ombre du drame de la chute et de la rédemption, telle était alors la tâche du savant qui observait la nature. Roger Bacon, l'esprit le plus scientifique du XIIIe siècle, après avoir décrit les sept enveloppes de l'œil, conclut que Dieu a voulu imprimer en nous l'image des sept dons du Saint-Esprit.

II

Jusqu'à quel point l'art s'est-il conformé à cette philosophie du monde, et dans quelle mesure les animaux qui décorent la cathédrale sont-ils symboliques? Voilà ce qu'il importe maintenant d'examiner. Question délicate, où les archéologues n'ont pas toujours su se défier de leur imagination.

Les œuvres d'art où il est permis d'assigner aux animaux un sens mystique sont peu nombreuses, mais elles sont de telle nature qu'en les rapprochant des textes on arrive à des conclusions très sûres.

Les quatre animaux, qui cantonnent l'image de Jésus-Christ au portail de tant d'églises, forment une première classe de représentations dont le sens symbolique ne peut être douteux. Très fréquent à l'époque romane, le motif des quatre animaux, homme [1], aigle, lion, bœuf, devient plus rare au XIIIe siècle; on l'y rencontre cependant encore. Les quatre animaux se voient, par exemple, à la porte du Jugement dernier, à Notre-Dame de Paris. Ils n'ont plus, il est vrai, l'ampleur, la fierté héraldique qu'on leur voit à Moissac, ils n'occupent plus le tympan, ils se dissimulent modestement dans les parties basses du portail.

Quel est le sens des quatre animaux? — Dès les premiers siècles du christianisme, on admit que l'homme, l'aigle, le lion et le bœuf, entrevus d'abord par Ezéchiel près du fleuve Chobar, et aperçus ensuite par saint Jean autour du trône

1. Le premier des animaux n'est pas un ange, comme on le dit d'ordinaire, mais un homme. On verra qu'il symbolise expressément la nature humaine.

de Dieu, symbolisaient les quatre évangélistes. Dans l'Église primitive, le Mercredi de la quatrième semaine du Carême, on expliquait aux catéchumènes, dont le baptême était proche, la signification des quatre bêtes mystérieuses. On leur apprenait que l'homme était la figure de saint Mathieu, l'aigle celle de saint Jean, le lion celle de saint Marc, le bœuf celle de saint Luc, et on leur en donnait les raisons [1].

Les âges suivants acceptèrent cette explication, mais ils en imaginèrent de nouvelles. Au XIIe siècle, il fut reçu que les quatre animaux avaient trois sens ; on admit qu'ils symbolisaient à la fois Jésus-Christ, les évangélistes et les vertus des élus. — Il ne sera pas inutile de faire connaître tout ce monde d'idées subtiles où la théologie se mêle à la science des *Bestiaires* : rien ne fait mieux pénétrer dans le génie symbolique du moyen âge.

Il serait facile de trouver dans les docteurs du temps tous les textes nécessaires [2] ; mais, nous préférons invoquer un témoignage encore plus solennel. Au XIIe siècle, le jour de la fête de l'évangéliste saint Luc, il était d'usage de lire, dans certaines églises de France, un curieux commentaire où le symbolisme des animaux est expliqué jusque dans ses nuances les plus délicates. Plusieurs *Lectionnaires* manuscrits nous ont conservé ce passage [3]. Ils ne nous disent pas d'où il vient, mais nous avons été assez heureux pour le retrouver dans le Commentaire de Raban Maur sur Ezéchiel [4]. En adoptant les interprétations de Raban, l'Église les consacra de son autorité.

Les quatre animaux, dit le *Lectionnaire*, signifient d'abord les quatre évangélistes. Saint Mathieu a pour attribut l'homme,

1. Dom Guéranger, *Année liturgique, Carême*. Voir tout le passage emprunté au *Sacramentaire* du pape Gélase. On n'y trouve aucune des explications subtiles familières au XIIe et au XIIIe siècle.

2. Mme F. d'Ayzac en a rassemblé beaucoup dans son excellent travail : *Les quatre animaux mystiques ;* à la suite des *Statues du porche septentrional de Chartres*. Paris, 1849, in-8. Voir aussi Cahier, *Caractéristiques des Saints*. Article : *Evangélistes* ; et Darcel, *Ann. Archéol.*, t. XVII, p. 139.

3. V. notamment Arsenal, mss. 162, f° 222 et suiv. : *Lectionnaire* de Crépy.

4. Raban Maur, *In Ezech.* I. *Patrol*, t. 110, col. 515.

parce qu'il a commencé son évangile par la liste généalogique des ancêtres de Jésus-Christ suivant la chair. Le lion désigne saint Marc, qui, dès les premières lignes, nous parle de la voix qui crie dans le désert. Le veau, animal du sacrifice, symbolise saint Luc, qui débute par le sacrifice offert par Zacharie. L'aigle, enfin, est la figure de saint Jean, parce que, dès l'abord, il nous transporte au sein de la divinité, semblable à l'aigle, qui, seul de tous les animaux, regarde le soleil en face. On reconnaît à ce dernier trait l'histoire naturelle des *Bestiaires*[1].

Les mêmes animaux symbolisent Jésus-Christ. Quiconque voudra réfléchir reconnaîtra en eux quatre moments de la vie du Sauveur et quatre grands mystères. L'homme rappelle l'Incarnation et nous fait souvenir que Jésus s'est réellement fait homme. Le veau, victime de l'Ancienne Loi, fait penser à la Passion, au sacrifice que le Rédempteur a fait de sa vie à toute l'humanité. Le lion est le symbole de la Résurrection. Ici nous retrouvons la science fabuleuse des *Bestiaires* : le lion, en effet, passait pour dormir les yeux ouverts[2]. C'est là, nous dit le *Lectionnaire*, une figure de Jésus-Christ au tombeau : « le rédempteur, en effet, a paru s'endormir dans la mort, comme le voulait son humanité, mais en vertu de sa divinité, il resta immortel, et il veilla »[3]. L'aigle, enfin, est la figure de l'Ascension. Jésus s'éleva dans le ciel, comme l'aigle monte jusqu'aux nuages. Ainsi, dit le *Lectionnaire*, qui résume son enseignement en une formule nette, Jésus fut homme en naissant, veau en mourant, lion en ressuscitant, aigle en montant au ciel[4].

1. « Quant il (l'aigle) regarde el soleil, il ne flecist mie ses ex par la force del rai. » *Best.* de Pierre le Picard. Arsenal, manusc. n° 3516. f° 198 et suiv.

2. Φυσιολόγος, περὶ τοῦ λέοντος. *Spic. Soles.* tome III. p. 338.

3. « Leo etiam apertis oculis dormire perhibetur ; quia in ipsa morte, in qua ex humanitate redemptor noster domire potuit, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit ». *Lection.* de l'Arsenal. Lectio II.

4. Les miniaturistes ont donné une forme artistique à ce symbolisme. Ils représentent quelquefois près de l'homme de saint Mathieu la nativité, près du bœuf la crucifixion, près du lion la résurrection,

Mais les quatre animaux ont un troisième sens. Ils expriment les vertus qui nous sont nécessaires pour être sauvés. Chaque chrétien, sur le chemin de la divine perfection, doit être, à la fois, un homme, un veau, un lion et un aigle. Il doit être un homme, parce que l'homme est l'animal raisonnable, et que seul celui qui s'avance dans la voie de la raison mérite le nom d'homme ; il doit être un veau, parce que le veau est la victime qu'on immole dans les sacrifices, et que le vrai chrétien, renonçant à toutes les voluptés de ce monde, s'immole lui-même ; il doit être un lion, parce que le lion est l'animal courageux par excellence, et que le juste, qui a renoncé à toute chose, ne redoute rien en ce monde, car c'est de lui qu'il a été écrit : « le juste sera ferme et sans crainte comme un lion » ; il doit être enfin un aigle, parce que l'aigle vole dans les hauteurs et regarde le soleil sans baisser les yeux, et que le chrétien doit contempler en face les choses célestes et éternelles.

Tel est l'enseignement de l'Église sur les quatre animaux. Une seule de ces explications, celle qui assimile les bêtes apocalyptiques aux Évangélistes, survécut au moyen âge. Les deux autres eurent le sort de toute la vieille théologie mystique, et tombèrent, au temps de la Réforme, dans le plus profond oubli. Mais, sur le premier point, les protestants eux-mêmes demeurèrent fidèles à la tradition. Au XVIIe siècle, Rembrandt peignait le sublime saint Mathieu du Louvre, qui écoute de toute son âme les paroles éternelles qu'un ange, du fond de l'ombre, murmure à son oreille.

On ne peut donc douter, après l'étude que nous venons de faire, que les animaux ne jouent parfois, dans l'art du moyen âge, un rôle symbolique. Les textes, dans l'exemple que nous avons étudié, nous ont permis d'interpréter les monuments à coup sûr.

près de l'aigle l'ascension. Il y a des exemples de cette pratique depuis le Xe siècle (*Evangéliaire* de l'empereur Othon. *Bull. monum.* 1877, p. 220), jusqu'au XIVe (Bibl. Mazarine, manusc. n° 167, f° 1 : *Postilles* de Nicolas de Lira).

Il est d'autres cas où l'on peut arriver à la même certitude. Il y a, à la cathédrale de Lyon, un vitrail fameux qui attira de bonne heure l'attention des archéologues. Le père Cahier le fit reproduire[1] et tenta de l'expliquer ; mais, il ne sut pas reconnaître quel livre l'avait inspiré. MM. Guigue et Begule, dans leur récente monographie de la cathédrale de Lyon, n'ont pas été plus heureux. Le vitrail de Lyon a trop d'importance dans le sujet qui nous occupe et se rattache trop étroitement à une grande œuvre théologique du XIIe siècle, pour que nous ne le décrivions pas avec quelque soin.

Voici comment a été conçue cette œuvre mystique. En commençant par le bas (c'est ainsi que se lisent presque tous les vitraux), on rencontre d'abord un médaillon consacré à l'Annonciation. Deux petits médaillons, placés dans la bordure, et qui sont évidemment en relation étroite avec le sujet principal, représentent, l'un, le prophète Isaïe déroulant une banderole avec ces mots : *ecce virgo (concipi)et,* l'autre une jeune fille assise sur une licorne et tenant une fleur (fig. 5). Le second médaillon nous montre la Nativité ; les cartouches de la bordure sont consacrés au buisson ardent de Moïse et à la toison de Gédéon. Jésus en croix remplit le troisième médaillon : le sacrifice d'Abraham et le serpent d'airain l'accompagnent. La Résurrection est le sujet du quatrième médaillon : la baleine vomissant Jonas et un lion, avec ses lionceaux, flanquent la scène principale (fig. 6). Les médaillons suivants sont consacrés à l'Ascension : Jésus monte au ciel pendant que les apôtres et les saintes femmes, la tête levée, le contemplent. Les cartouches de la bordure représentent un oiseau qui se tient près du lit d'un malade et que l'inscription nomme *gladrius* (fig. 7), puis un aigle avec ses aiglons (fig. 8), enfin des anges.

Le P. Cahier a fort bien expliqué que chacune des scènes inscrites dans les petits cartouches était une figure ou un symbole des faits du Nouveau Testament qui remplissent les

1. *Vitraux de Bourges*, planche d'étude VIII.

grands médaillons. Par exemple, le sacrifice d'Abraham et le serpent d'airain, élevé par Moïse, sont des figures du sacrifice de Jésus-Christ, et sont rapprochés à dessein de la mise en croix[1]. Il remarqua encore très justement que plusieurs sujets étaient empruntés aux *Bestiaires* et que l'artiste avait prétendu faire exprimer aux animaux les principaux mystères de la foi : l'aigle, par exemple, était rapproché de l'Ascension, le lion, de la Résurrection, etc.

Tout cela était parfaitement exact ; mais, ce que le P. Cahier ne sut pas découvrir, c'est la source unique de tout ce symbolisme. Cette grande composition, en effet, n'est pas sortie de l'imagination d'un artiste mystique échauffé par la lecture des *Bestiaires* et des commentaires théologiques, elle vient tout entière d'une des œuvres les plus célèbres du moyen âge, du *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun, dont elle n'est que la traduction. L'artiste n'a rien inventé, il n'a fait que se souvenir. C'est dans ce livre que nous trouverons le sens précis qu'il faut attribuer à chacun des animaux mystiques du vitrail de Lyon.

Le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun est un recueil de sermons pour les principales fêtes de l'année. Pour que son latin put se graver plus facilement dans la mémoire des prédicateurs, Honorius l'a soumis aux lois d'un rythme barbare. Chaque phrase rime avec la précédente par assonance. Il y a, dans le *Speculum Ecclesiæ*, de vraies laisses théologiques, qui sont tout-à-fait comparables aux couplets épiques des chansons de geste. Il est possible que cette musique monotone ait contribué au succès du livre. Écrit au commencement du XIIe siècle[2], il était encore très lu au XIIIe[3]. Peu

1. Nous expliquerons longuement le sens de ces figures au chapitre de l'Ancien Testament.

2. Honorius aurait écrit entre 1090 et 1120. B. Pez, *Thesaurus anecdot. noviss. Dissertat.*, t. II, p. IV. Springer dans sa dissertation, *Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter*, dans les *Berichte über die Verhand. der K. Sachs. Gessel. der Wissensch. zu Leipzig.* Ph. hist. cl. XXXI, 1-40, 1879, a entrevu l'importance du *Speculum Ecclesiæ* pour l'histoire de l'art.

3. Nous montrerons qu'un portail entier de Laon a été inspiré par le *Speculum Ecclesiæ* (premières années du XIIIe siècle).

d'ouvrages expriment mieux l'état d'esprit d'une époque, c'est vraiment, comme l'annonce le titre, le miroir de l'église du XIIe siècle. La méthode mystique y est préférée à tout autre, et le monde entier vient, par d'ingénieux symboles, témoigner des vérités de la foi. Honorius d'Autun procède toujours de la même façon. Dans chacun de ses sermons, écrits pour les principales fêtes, il commence par faire connaître le grand évènement de la vie du Sauveur que l'Église commémore en ce jour, puis, il cherche dans l'Ancien Testament les faits qu'on en peut rapprocher et qui en sont des figures, enfin, il demande des symboles à la nature elle-même et s'efforce de retrouver jusque dans les mœurs des animaux l'ombre de la vie et de la mort de Jésus-Christ.

Cette méthode est celle qu'a suivie le verrier de Lyon. Aidé d'un docteur, il a composé son œuvre avec plusieurs sermons d'Honorius d'Autun. Pour illustrer le mystère de l'Annonciation et celui de la Nativité, il a choisi dans les deux sermons qu'Honorius d'Autun a consacrés à ces fêtes quatre exemples symboliques [1] : la prophétie d'Isaïe sur la Vierge qui doit enfanter, le buisson ardent qui brûle sans être consumé, la toison de Gédéon qu'humecte la rosée, figure de la maternité virginale [2], enfin l'histoire fabuleuse de la licorne. Honorius voit, en effet, dans la licorne un symbole de l'Incarnation « La licorne, dit-il, en résumant brièvement les *Bestiaires,* est un animal très sauvage, si bien que, pour s'en

Fig. 5. — La licorne (vitrail de Lyon).

1. *Specul. Ecclesiæ. Patrol.* t. 172, col. 819 et col. 904. (*Sermo de Nativit. et de Annonciat.*).

2. Nous reviendrons sur ce symbolisme quand nous expliquerons le portail de Laon, qui a été conçu d'après le sermon sur l'Annonciation d'Honorius d'Autun.

emparer, on est obligé d'avoir recours à une vierge. L'animal, en la voyant, vient à elle, se couche sur son sein et se laisse prendre. — La licorne est le Christ, et la corne qu'elle porte au milieu du front symbolise la force invincible du fils de Dieu. Il s'est reposé sur le sein d'une vierge et a été pris par les chasseurs, c'est-à-dire qu'il a revêtu la forme humaine dans le sein de Marie et qu'il a consenti à se donner à ceux qui le cherchent ». A Lyon, la jeune fille, en signe de victoire, est montée sur la bête qu'elle vient de prendre, et elle tient à la main une fleur, symbole de pureté (fig. 5).

Le troisième médaillon, consacré à la mort de Jésus sur la croix, est commenté par deux scènes symboliques :. le sacrifice d'Abraham et le serpent d'airain. Ce sont précisément deux des figures que, entre plusieurs autres, Honorius d'Autun propose à ses auditeurs dans les deux sermons qu'il a consacrés à la Passion [1].

Fig. 6. Le lion et le lionceau (vitrail de Lyon).

Le médaillon de la Résurrection est flanqué de la baleine de Jonas, image antique du tombeau où le Sauveur passa trois jours, et d'un lion accompagné d'un lionceau bondissant (fig. 6). Honorius d'Autun, qui a recours lui aussi à ces deux figures, explique la seconde notamment avec beaucoup de clarté, dans son sermon du jour de Pâques consacré à la Résurrection [2]. « On rapporte, dit-il d'après les *Bestiaires*, que la lionne donne le jour à des lionceaux mort-nés, mais, trois jours après, un rugissement du lion les rend à la vie [3]. De même, le Christ

1. *Spec. Eccles.* (*Domin. de passione Dom.*), col. 911, et (*Domin. in Palmis*), col. 922. Nous expliquerons plus loin (Ancien Testament) le sens de ces figures.

2. L'histoire de Jonas se trouve *In cœna Dom.*, col. 923 ; l'histoire du lion dans le sermon *De Paschali Die*, col. 935.

3. Quelques *Bestiaires* donnent une autre explication. Ils disent

est resté étendu dans le tombeau comme un mort, mais, le troisième jour, il s'est levé, réveillé par la voix de son Père ». Il ajoute que le phénix et le pélican figurent aussi la Résurrection, « car Dieu a voulu, dès le commencement, exprimer, par le moyen de ces oiseaux, ce qui devait arriver un jour ». Le peintre de Lyon n'a pas pu, faute de place, introduire le phénix et le pélican dans son vitrail, mais nous les retrouverons ailleurs, et à Lyon même.

Fig. 7. L'aigle et les aiglons (vitrail de Lyon).

Enfin, le médaillon de l'Ascension est commenté par la légende de l'aigle et de ses petits, et par celle de l'oiseau appelé *gladrius* (corruption de *charadrius*) (fig. 7 et 8). Ces deux légendes figurent justement, à l'exclusion de tout autre, dans le sermon qu'Honorius a écrit pour le jour de l'Ascension [1]. Voici comment il les interprète : « L'aigle est de tous les oiseaux celui qui vole le plus haut, et le seul qui ose plonger son regard dans le soleil. Quand il apprend à voler à ses petits, il vole d'abord au-dessus d'eux, puis il les prend sur ses ailes étendues. Ainsi le Christ s'est élevé dans le ciel plus haut que tous les autres saints, puisque son père l'a pris à sa droite. Il a étendu sur nous les ailes de sa croix, et nous a portés sur ses épaules, comme la brebis égarée ». — Quant à la légende du *charadrius*, elle est plus singulière. « Il y a un oiseau blanc appelé charadrius, dit Honorius d'Autun, qui permet de deviner si un malade échappera ou non à la mort. On le place près du malade : si le malade doit mourir, l'oiseau détourne la tête ; s'il doit vivre, l'oiseau fixe son regard

que le lion ressuscite les lionceaux en leur soufflant dans la bouche. *Spicil. Solesm.* Φυσιολόγος, cap. I, p. 338 et Cahier, *Mélang. archéol.* tome II, p. 107. L'histoire vient de Pline, *H. N.* VIII, 17.

1. *Spec. Eccles. In Ascens. Dom.*, col. 958.

sur lui, et de son bec ouvert absorbe la maladie. Il s'envole ensuite dans les rayons du soleil, et le mal qu'il a absorbé, sort de lui comme une sueur. Quant au malade, il guérit. Le charadrius blanc, c'est le Christ né d'une vierge. Il s'est approché du malade quand son père l'a envoyé sauver l'humanité. Il a détourné son visage des Juifs et les a laissés dans la mort, mais il a regardé de notre côté, et il a porté notre infirmité sur la croix. Une sueur de sang a coulé de lui, puis il est remonté près de son Père avec notre chair, et nous a apporté le salut à tous » [1].

Fig. 8. Le charadrius (vitrail de Lyon).

Il me semble qu'on ne peut douter, après les rapprochements que nous venons de faire, que le vitrail de Lyon n'ait été inspiré par le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun.

Une autre œuvre symbolique du même genre a, suivant nous, la même origine. Nous voulons parler de la frise d'animaux qui fut sculptée vers le commencement du XIVe siècle au clocher de la cathédrale de Strasbourg. Elle fut publiée par le P. Cahier sur les dessins un peu sommaires du P. Martin [2]. Aujourd'hui, la frise a été moulée et on peut l'étudier à loisir au Musée de l'œuvre du Dôme à Strasbourg. Instruits par l'étude du vitrail de Lyon, nous devinerons les intentions de l'artiste strasbourgeois à la seule énumération des sujets qu'il a représentés. Ce sont : le sacrifice d'Abraham, l'aigle et ses petits (fig. 11), la licorne poursuivie par les chasseurs, la licorne se réfugiant

1. Honorius d'Autun a emprunté l'histoire du Charadrius aux *Bestiaires*. V. *Spic. Soles.* Φυσιολόγος, περὶ χαραδριοῦ, cap. V, p. 342. La légende vient d'Elien, *De anim.*, XVII, 13.

2. Cahier. *Nouv. mél. d'Arch.* (*Curiosités mystér.*), p. 153. V. aussi *Rev. archéolog.*, 1853.

dans le sein d'une vierge (fig. 9), le lion ressuscitant ses lionceaux (fig. 10), Jonas vomi par la baleine, le serpent d'airain, le pélican ranimant ses petits avec son sang (fig. 11),

Fig. 9. La licorne (Frise de Strasbourg).

le phénix au milieu des flammes (fig. 10). Ne voit-on pas que ce sont là, autant de symboles de la Nativité, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension? Ne reconnait-on pas les exemples mêmes des sermons d'Honorius d'Autun? L'artiste, il est vrai, n'a pas, comme à Lyon, représenté les faits historiques dont ces animaux ne sont que les figures; il n'y a, à Strasbourg, ni la nativité, ni la mise en croix, ni la sortie du tombeau, ni l'ascension de Jésus-

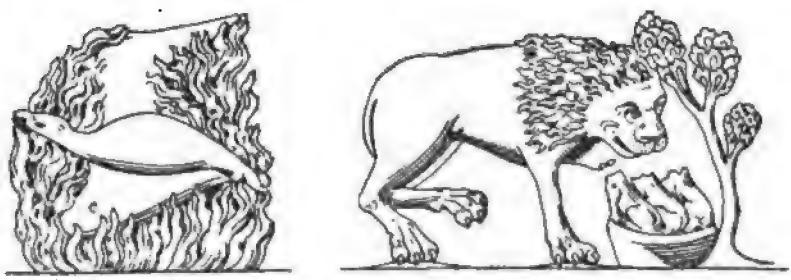

Fig. 10. Le phénix et le lion (Frise de Strasbourg).

Christ; mais pouvons-nous hésiter sur la pensée du sculpteur? On remarquera que pour rappeler la Résurrection, il ne s'est pas contenté, comme à Lyon, de représenter le lion ressuscitant ses petits, mais qu'il a encore emprunté à Honorius

d'Autun la légende du phénix qui se brûle sur un bûcher, et qui reprend, trois jours après, son ancienne forme, et la légende du pélican qui, après avoir tué ses petits, les fait revivre au bout de trois jours, en s'ouvrant la poitrine et en les arrosant de son sang, comme Dieu a ressuscité son fils le troisième jour [1].

Je retrouve encore l'influence du *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun en étudiant quatre vitraux symboliques qui se trouvent à Bourges, à Chartres, au Mans et à Tours [2]. Ces vitraux, que nous aurons plus tard l'occasion d'étudier en détail, rapprochent, en un parallélisme savant, les principaux évènements de la vie de Jésus-Christ des faits de l'Ancien Testament qui en sont la figure. Or, près de Jésus

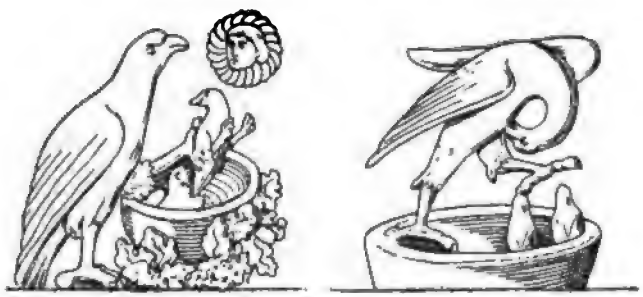

Fig. 11. — L'aigle et le pélican (Frise de Strasbourg).

sortant du tombeau, on remarque, à côté de scènes symboliques empruntées à la Bible, le lion ressuscitant ses lionceaux, et le pélican s'ouvrant la poitrine pour rendre la vie à ses petits [3]. Il était donc admis au XIIIe siècle, sur la foi d'Honorius, que le lion et le pélican symbolisaient la résurrection, au même titre, par exemple, que Jonas. — Tous les *Bestiaires*,

1. *Spec. Eccles. De Paschali Die*, col. 936. Nous ne parlons pas du reste de la frise de Strasbourg, qui se compose soit de scènes de pure fantaisie (batailles de monstres), soit de scènes populaires (hommes et femmes s'arrachant les cheveux, joueurs d'échecs échangeant des horions, etc..).

2. Publiés par Cahier, *Vitraux de Bourges*, Pl. I, et Pl. d'Etude IV.

3. A Chartres, les lions ont disparu ; à Tours et au Mans, ils ont été changés de place, à la suite de remaniements.

dira-t-on, enseignent la même doctrine. Cela est vrai ; mais Honorius d'Autun n'en est pas moins le premier qui ait eu recours, pour commenter l'Évangile, à la fois à des évènements choisis dans l'Ancien Testament, et à des faits empruntés à l'histoire des animaux. Ces deux ordres de symboles semblent avoir la même valeur à ses yeux. Ce genre de démonstration prend chez lui l'aspect d'une doctrine parfaitement liée qui s'impose à la raison et à la mémoire. Les prédicateurs, tout nourris de son livre, rendirent populaires les légendes du lion, du pélican, de la licorne. On pourrait presque affirmer que les enseignements des *Bestiaires* n'ont guère pénétré dans le clergé du moyen âge que par le livre d'Honorius d'Autun. Il est remarquable, en tout cas, que les animaux symboliques peints ou sculptés dans nos cathédrales, soient précisément ceux qu'a nommés Honorius, et non les autres. Au portail de Lyon, par exemple, d'innombrables petits médaillons, sculptés probablement à la fin du XIIIe siècle, nous montrent, au milieu de scènes de pure fantaisie, et de monstres créés par la verve de l'artiste, quelques animaux empruntés aux *Bestiaires*. Or, ces animaux sont justement le pélican [1], la licorne [2], le phénix, et enfin les sirènes musiciennes [3], qu'Honorius nous donne, dans son sermon pour le Dimanche de la Septuagésime [4], comme le symbole, ou mieux encore, comme la voix même des voluptés du monde. Le portail occidental de Noyon, si mutilé, nous laisse encore entrevoir, au trumeau, le pélican, le phénix et un animal à moitié brisé qui semble être un lion penché sur ses petits.

Donnons encore un exemple typique de l'influence que le livre d'Honorius d'Autun a exercée sur l'art. Le *Speculum Ecclesiæ* contient, pour le dimanche des Rameaux, un sermon sur le verset du psaume XC : « Tu marcheras sur l'aspic et le

1. Reproduits dans Guigue et Bégule, *loc. cit.* Pl. II, c, 2.
2. *Id.*, Pl. B., p. 202.
3. *Id.*, 2e série, Pl. IV, c, 4 et 2e série, Pl. I, c, 1.
4. *Spec. Eccles. Dominic. in Septuag.*, col. 855, 856.

basilic, et tu fouleras aux pieds le lion et le dragon[1] ». Honorius, comme le veut la tradition catholique, applique ce texte à Jésus-Christ, et nous fait voir le Seigneur triomphant de tous ses ennemis. Il nous explique longuement le sens de chacun des monstres que nomme le prophète : le lion est l'Antéchrist, le dragon le diable, le basilic la mort, l'aspic le péché ; il s'étend tout particulièrement sur l'aspic, dont il nous fait comprendre le symbolisme en ces termes : « L'aspic est une espèce de dragon que l'on peut charmer avec des chants. Mais il est en garde contre les charmeurs, et, quand il les entend, il colle, dit-on, une oreille contre terre,

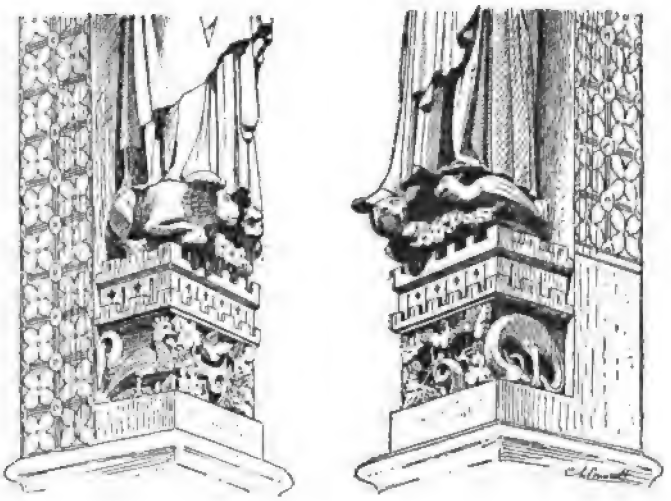

Fig. 12. Le lion et le dragon, l'aspic et le basilic sous les pieds du Christ (Amiens)

et bouche l'autre avec sa queue, de sorte qu'il ne peut rien entendre, et qu'il se dérobe à l'incantation. L'aspic est l'image du pécheur qui ferme ses oreilles aux paroles de vie ». — Au trumeau du portrait central de la cathédrale d'Amiens, s'élève l'admirable Christ que le peuple appelle « le beau Dieu ». Sous ses pieds on voit le lion et le dragon. Un peu plus bas, à droite et à gauche du socle, sont sculptés deux animaux

1. *Spec. Ecc. In Dominic. Palm.*, col. 913.

singuliers (fig. 12). L'un est un coq à queue de serpent, où il est facile de reconnaître le basilic que l'histoire naturelle du temps représente comme un composé de l'oiseau et du reptile [1]. L'autre animal est une sorte de dragon qui appuie une oreille sur le sol et qui bouche l'autre avec l'extrémité de sa queue. C'est évidemment l'aspic, comme le prouve le texte que nous venons de citer. — Le Christ d'Amiens, qu'on appelle communément le Christ enseignant, est donc quelque chose de plus : il est le Christ vainqueur. Il triomphe par sa parole, du démon, du péché, de la mort. L'idée est belle et l'artiste l'a magnifiquement réalisée ; mais n'oublions pas que le *Speculum Ecclesiæ* lui a fourni la pensée première de son œuvre et lui en a dicté l'ordonnance. A l'origine d'une des plus belles œuvres du XIIIe siècle on trouve le livre d'Honorius d'Autun.

En résumé, nous croyons que les *Bestiaires*, dont les archéologues ont tant parlé, n'eurent d'influence véritable sur l'art, que le jour où leur substance eut passé dans le livre d'Honorius d'Autun, et de son livre dans les sermons. J'ai vainement cherché dans nos cathédrales l'image du hérisson, du castor, du paon, du tigre, par exemple, et de plusieurs autres animaux qui figurent dans les *Bestiaires*, mais dont Honorius n'a pas parlé. Ce n'est que dans des cas assez rares que les artistes semblent avoir demandé directement leurs inspirations aux *Bestiaires*. A vrai dire, je ne connais que deux exemples certains d'une dérogation à la règle que je viens d'indiquer. L'un nous est fourni par un chapiteau de la cathédrale du Mans, qui représente un hibou entouré de plusieurs oiseaux [2]. Le sens d'une pareille représentation ne peut être douteux. Les *Bestiaires*, en effet, nous apprennent que le hibou a les yeux faits de telle sorte qu'il ne voit pas clair pendant le jour : aussi, quand il s'aventure en pleine lumière, les oiseaux lui donnent-ils la chasse. Le hibou

1. Albert le Grand, *De animal* XXIII, 24 (Œuvres complètes, tome VI) « basilicus... sicut gallus, sed caudam longam serpentis habet ».
2. Publié par Cahier, *Nouv. mél. d'Archéol.* 1874, p. 141.

devient ainsi une image de l'aveuglement du peuple Juif qui a fermé les yeux au Soleil, et a été exposé comme un objet de risée au milieu des chrétiens [1]. Il est évident que le sujet du chapiteau du Mans a été directement emprunté aux *Bestiaires*, car le symbolisme du hibou ne se trouve pas dans le *Speculum Ecclesiæ*.

J'ai découvert, sur un chapiteau de Troyes, aujourd'hui au musée du Louvre [2], un autre trait d'histoire naturelle légendaire, dont Honorius d'Autun n'a pas fait mention. — Des oiseaux sont perchés sur un arbre, pendant que deux dragons placés à droite et à gauche les observent, et semblent attendre le moment de s'en emparer. L'arbre est le péridéxion dont parle le *Bestiaire* [3]. Ses fruits sont si doux qu'ils attirent les colombes qui viennent nicher dans ses branches. Mais un grand danger menace les oiseaux dès qu'ils ont l'imprudence de s'écarter de l'arbre, car un dragon caché dans le voisinage les guette pour les dévorer. Heureusement le dragon redoute l'ombre du péridéxion, si bien que, quand elle tombe d'un côté, il est obligé de passer de l'autre [4]. Les oiseaux savent donc toujours où est leur ennemi et peuvent l'éviter. Le péridéxion est l'image de l'arbre de vie dont l'ombre écarte le démon. Les oiseaux sont les âmes qui se nourrissent du fruit de vérité [5].

Voilà deux exemples de l'influence directe que les *Bestiaires* ont put exercer sur l'art. Assurément, il est possible qu'on en trouve d'autres. Je ne crois pas toutefois qu'ils soient jamais très nombreux. L'art religieux du XIIIe siècle n'a admis communément que le lion, l'aigle, le phénix, le pélican, la licorne,

1. Sur le hibou, voir *Best. latin* publié par Cahier, *Mélang. arch.*, t. II, p. 170.

2. Sculpture du Moyen âge, n° 74 (Chapiteau de St-Urbain de Troyes).

3. *Spic. Soles.* Φυσιολόγος, περὶ δένδρου περιδεξίου, p. 356.

4. C'est pour cette raison sans doute qu'il y a deux dragons sur le chapiteau.

5. Peut-être faudrait-il interpréter dans ce sens le grand chapiteau de Reims (moulage au Trocadéro) qui représente des oiseaux au milieu des branches et des dragons. La présence d'un lion et d'une chèvre rend cette interprétation moins sûre.

figures populaires de Jésus-Christ, que le livre d'Honorius d'Autun et les sermons des prédicateurs avaient fait connaître au plus grand nombre.

III

Les animaux que nous avons étudiés jusqu'à présent figurent dans la cathédrale à titre de symboles. La signification n'en saurait être douteuse. Les textes d'ailleurs nous ont sans cesse éclairés. Mais nous voici en présence de la faune et de la flore si riche de Reims, d'Amiens, de Rouen, de Paris, et du monde mystérieux des gargouilles. Y chercherons-nous aussi des symboles ? Quel livre nous en expliquera le sens ? Quel texte nous guidera ?

Avouons-le : les livres ici ne nous apprennent plus rien ; les textes et les monuments ne concordent plus. En les rapprochant les uns des autres on n'arrive à aucune conclusion certaine, à rien qui ressemble aux résultats exacts que nous avons obtenus plus haut.

De trop ingénieux archéologues ont eu, je le sais, la prétention de ne rien laisser d'inexpliqué dans la cathédrale. Suivant eux, la moindre fleur, le moindre monstre grimaçant aurait un sens que les théologiens du moyen âge nous révéleraient. « Dans ces majestueuses basiliques, dit l'un d'eux, pas un détail, pas une tête sculptée, pas une feuille de chapiteau qui ne représente une pensée, et ne parle un langage compris de tous [1] ».

L'abbé Auber fut un des premiers et des plus notables champions de cette école symbolique. Dès 1847, au congrès scientifique de Tours, il exposait sa doctrine [2], qu'il s'efforça d'appliquer dans son *Histoire de la cathédrale de Poitiers*,

1. *Rev. de l'Art chrét.*, tome X, p. 133 (Article de l'abbé Auber).
2. *Congrès scientifiques de France*, 15e session, Tours, 1847, tome I, p. 102 et tome II, p. 85.

et qu'il développa abondamment dans sa confuse *Histoire du symbolisme*[1]. Dans ce dernier ouvrage, il soutient, entre autres paradoxes, que les modillons sculptés, ornés de têtes d'hommes et d'animaux, qui règnent autour des églises du moyen âge, cachent le plus profond enseignement moral. « Ces hôtes sont là, dit-il, comme autant de sentinelles, pour crier au passant de la vie humaine une leçon de vertu[2]. » En réalité l'abbé Auber n'a rien établi : du vague, de l'arbitraire, des rapprochements forcés entre les monuments et les textes, voilà tout ce qu'on trouve dans son livre.

Madame Félicie d'Ayzac fut plus ingénieuse. Dans son « *Mémoire sur trente-deux statues symboliques observées dans les parties hautes des tourelles de Saint Denis*[3] », elle fit des textes l'usage le plus habile. Les statues de Saint-Denis sont des monstres hybrides : Madame Félicie d'Ayzac les décompose en leurs éléments : lion, chèvre, bouc, cheval ; puis, armée du dictionnaire mystique de saint Eucher ou de Raban Maur, elle en découvre le sens moral. Chacun de ces monstres devient donc l'expression d'un curieux cas psychologique Ce sont autant d'états d'âmes, autant d'heureuses synthèses des passions qui peuvent cohabiter dans une conscience.

Madame Félicie d'Ayzac crut avoir trouvé une méthode et créé la science du symbolisme. En réalité, elle ne démontra qu'une chose, c'est que jamais nos vieux artistes ne furent aussi subtils que leurs exégètes modernes. Quelle vraisemblance qu'ils aient voulu faire dire tant de choses, et des choses si délicates, à des figures qu'on ne peut apercevoir d'en bas qu'avec une bonne lorgnette !

Madame Félicie d'Ayzac, nourrie de la littérature théologique du XIIe siècle, qu'elle possédait parfaitement, chercha toute sa vie, sur la foi des docteurs, les symboles les plus com-

1. *Histoire de la cathédrale de Poitiers.* Poitiers, 1849, in-8, et *Histoire et théorie du symbolisme religieux.* Paris, 1871, 3 vol. in-8.
2. *Hist. du symbol.*, tome III, p. 127.
3. Publié dans la *Revue d'architecture* de Daly, tome VII, p. 6, et suiv.

pliqués dans les œuvres d'art les plus simples. Elle donna à la *Revue de l'Art chrétien* une foule d'articles ingénieux et stériles[1]. Elle mourut sans avoir eu le temps de terminer le *Traité de Symbolique* qu'elle préparait depuis de longues années[2]. Elle n'y eût sans doute rien démontré de ce qu'elle affirmait, mais elle eût donné une preuve nouvelle de son ingéniosité.

Le P. Cahier, qui appliquait d'ordinaire aux études archéologiques un esprit si rigoureux, ne sut pas, lui même, résister à la tentation d'expliquer l'inexplicable. Dans un volume de ses *Nouveaux Mélanges d'Archéologie* consacré aux « Curiosités mystérieuses », il essaya d'interpréter, à l'aide des *Bestiaires* ou des textes théologiques, des œuvres qui ne sont que des fantaisies d'artistes.

Le comte de Bastard donna dans le même travers en écrivant ses *Etudes de symbolique chrétienne*[3].

Ainsi les archéologues les plus érudits et les plus sensés n'échappèrent pas à à la manie symbolique. Que dire des esprits aventureux qui conçurent l'archéologie comme une œuvre d'imagination[4]. Ils contribuèrent par leurs articles et leurs mémoires à discréditer ce genre d'étude. Didron, de Caumont avaient fait de l'archéologie une science exacte, ils en firent un roman.

Leur point de départ pourtant était juste. Ils virent très

1. Mme F. d'Ayzac n'a écrit que deux Mémoires qui demeurent : *Les statues du porche septentrional de Chartres* et l'*Étude sur les quatre animaux mystiques.*

2. Voir un fragment du travail inachevé de Mme F. d'Ayzac dans la *Revue de l'art chrétien*, 1886, p. 13 et suiv. « *De la zoologie composite* ».

3. Cte de Bastard, *Etudes de symbolique chrétienne*. Paris, Imprim. Impér., 1861, in-8, et dans le *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France* (Sect. d'archéol.), tome IV, 1861.

4. Voir, par exemple, dans la *Revue de l'art chrétien* (1876, t. XIX), un article sur la Flore monumentale du cloître de Moissac. Chaque fleur sculptée est censé représenter une vertu, une idée. Un chapiteau consacré à saint Jacques et à saint Jean est orné de fleurs à cinq lobes : l'auteur se demande « si ce ne serait pas la représentation des cinq étapes que traversa chacun des deux frères ». A l'étranger régnait une méthode d'interprétation presque aussi aventureuse. V. Menzel, *Christliche Symbolik*. Regensburg, 1854, 2 vol. in-8.

bien que, pour les grands esprits du moyen âge, le monde ne fut qu'un symbole. Mais ils eurent le tort de croire que les artistes enfermèrent dans leurs moindres œuvres une conception symbolique du monde. Sans doute, ils le firent quelquefois et suivirent avec docilité les enseignements qu'ils recevaient : les exemples que nous avons donnés plus haut le prouvent. Mais, la plupart du temps, ils se contentèrent d'être des artistes, c'est-à-dire de reproduire la réalité pour leur plaisir. Tantôt ils imitaient avec amour les formes vivantes, et tantôt, se jouant avec elles, ils les combinaient et les déformaient selon leur caprice.

Il est surprenant que le fameux passage de saint Bernard sur le luxe des églises clunisiennes n'ait pas fait réfléchir les trop subtils interprètes de l'art du moyen âge.

Saint Bernard, en se promenant dans les cloîtres magnifiques de l'ordre de Cluny, avait, lui aussi, contemplé les animaux et les monstres qui ornaient les chapiteaux, et, bien avant nous, il s'était demandé ce qu'ils pouvaient signifier :

« Dans les cloîtres, dit-il, sous les yeux des frères qui lisent, que viennent faire ces monstres ridicules....., que signifient ces singes immondes, ces lions sauvages, ces centaures monstrueux? Que viennent faire ces êtres qui sont moitié bête et moitié homme, ces tigres tachetés.... On peut voir plusieurs corps sous une seule tête et aussi plusieurs têtes sur un seul corps. Ici, on remarque un quadrupède à tête de serpent, là, un poisson à tête de quadrupède, ailleurs, un animal est cheval par devant, chèvre par derrière.... De grâce, si on ne rougit pas de semblables inepties, qu'on regrette au moins la dépense[1] ».

Que deviennent les fines analyses de Madame d'Ayzac? Saint Bernard, on le voit, fut moins pénétrant que notre ingénieuse contemporaine; il ne sut pas reconnaître dans ces mélanges de formes hybrides, les plus délicates nuances

1. *Apologia ad Guilh. Sancti Theodorici abbat.* ch. XI. *Patrol.* tome 182, col. 916.

des passion. Le grand mystique, l'interprète du Cantique des Cantiques, le sermonnaire qui ne parle que par symboles, avoue ne pas comprendre les bizarres créations des artistes de son temps. Et il ne les déclare pas seulement incompréhensibles, il affirme qu'elles sont dangereuses, parce qu'elles arrachent l'âme à elle-même, « l'empêchent de méditer sur la loi de Dieu ». — Un pareil témoignage tranche la question. Il est évident que la faune et la flore du moyen âge, réelles ou fantastiques, n'ont, la plupart du temps, qu'une valeur décorative.

Comment d'ailleurs en serait-il autrement? Au temps de saint Bernard, c'est-à-dire en pleine époque romane, les fleurs et les animaux qui ornent les cloîtres et les églises sont la plupart du temps des copies d'originaux antiques, byzantins, orientaux, que l'artiste reproduisait sans en comprendre le sens. L'art décoratif du moyen âge a commencé par l'imitation. Ces prétendus symboles ont été souvent sculptés d'après le dessin d'une étoffe persane ou d'un tapis arabe.

A mesure qu'on l'étudie mieux, l'art décoratif du XIe et du XIIe siècle apparaît de plus en plus comme un art composite qui vit d'emprunts. Les multiples éléments dont il est fait commencent à se laisser entrevoir. Les chapiteaux romans nous montrent fréquemment, par exemple, deux lions disposés symétriquement de chaque côté d'un arbre ou d'une fleur. Irons-nous, avec l'abbé Auber, en chercher le sens dans les livres des théologiens du XIe siècle? — Nous perdrions notre temps, car ces deux lions, M. Lenormant l'a prouvé, ont été copiés sur quelque étoffe fabriquée à Constantinople d'après de vieux modèles persans. Ce sont les deux animaux qui veillent sur le *hom*, l'arbre sacré de l'Iran[1]. Les tisserands

1. M. Lenormant, dans un article des *Mélanges d'archéologie* de Martin et Cahier (1re série), a mis cette interprétation hors de doute. Springer dans ses *Iconogr. Studien*, a montré, lui aussi, que les dessins de tapis avaient souvent servi de modèles aux sculpteurs; v. *Mittheil. des K. K. Centralcommission*. Wien, 1860, t. V, p. 66 et suiv.

byzantins n'en savaient déjà plus le sens et n'y voyaient qu'un dessin industriel d'une dispostion heureuse. Quant à nos sculpteurs du XIIe siècle, ils imitaient les figures du tapis byzantin apporté en France par les marchands de Venise, sans se douter qu'elles pussent avoir une signification quelconque.

Des chapiteaux sont ornés parfois d'un griffon qui boit dans une coupe. Ne serait-ce pas là quelque symbole eucharistique ? Le griffon, être double, qui participe de la nature du lion et de la nature de l'aigle, ne cacherait-il pas quelque mystérieuse allusion à Jésus-Christ ? — Non. Le griffon à la coupe est un vieux motif décoratif, cher à tous les peuples de race germanique. Il orne un assez grand nombre d'agrafes et de boucles de ceinturons qui ont été retrouvées dans les tombes burgondes, lombardes, wisigothiques, anglo-saxonnes [1]. Quelques œuvres de cette orfèvrerie barbare, qui s'étaient conservées jusqu'au Xe ou au XIe siècle, ou, peut-être, quelques anciens chapiteaux sculptés au VIe ou au VIIe siècle d'après ces boucles et ces agrafes, ont servi de modèles aux artistes romans.

Ailleurs, un montant de porte est fait d'oiseaux, de monstres et d'hommes qui se poursuivent, s'attaquent et se dévorent [2]. Quelle vérité l'artiste a-t-il prétendu nous révéler par là ? A-t-il voulu dire que la lutte est la loi du monde ? Ou bien ces monstres figureraient-ils, dans sa pensée, l'armée des vices que tout homme doit combattre jusqu'à la mort ? — Le vieux sculpteur ne fut sans doute pas si littéraire. Il avait simplement sous les yeux, dans quelque manuscrit, un de ces dessins anglo-saxons que les miniaturistes anglais, amenés à Tours par Alcuin en 796, contribuèrent à répandre dans toute la Gaule. Les miniatures anglo-saxonnes sont

1. Voir sur l'art des Barbares : Lindenschmitt, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit* (1858). — De Baye, *L'industrie longobarde* (1888) et *L'industrie anglo-saxonne* (1889). — Barrière-Flavy, *Etude sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France* (1893).

2. Par exemple, à l'église de Souillac (Lot), moulage au Trocadéro.

d'étonnantes arabesques, d'inextricables réseaux où se poursuivent les monstres et les guerriers, comme au travers de la forêt primitive [1]. Les moines anglais du VIe siècle, qui créèrent, dans un demi-rêve, cet art décoratif si étrange, étaient des chrétiens de la veille qui portaient encore en eux tout le vieux paganisme obscur des races germaniques. Les anciens monstres vivaient dans les couches profondes de leur âme. Sous leur plume renaissaient, sans qu'ils y songeassent, les serpents fabuleux qui habitaient les marais, les dragons ailés qui gardaient les trésors dans les bois et les défendaient contre les héros. Toute une mythologie inconsciente reparaît dans leurs manuscrits [2].

Les enroulements d'hommes et de monstres créés par le génie des moines anglo-saxons passèrent dans les manuscrits français et régnèrent dans l'art du miniaturiste jusqu'à la fin du XIIe siècle. Les sculpteurs romans, qui empruntèrent si souvent leurs modèles aux enlumineurs, imitèrent ces vivantes arabesques. Ils furent séduits par la seule complication des lignes, car, ces rêves vagues d'une autre race, d'un autre monde, n'avaient plus de sens pour eux.

Voilà quelques exemples qui peuvent faire comprendre combien il est vain, à l'époque romane, d'interpréter tout animal, toute fleur dans un sens symbolique. Reconnaissons que saint Bernard avait raison et ne soyons pas plus subtil

1. Voir sur les miniatures anglo-saxonnes : Westwood, *Fac similes of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish Manuscripts* (1868), et l'*Album* publié par la Palœographical Society.

2. Les artistes de race germanique reproduisirent parfois très consciemment des épisodes de leurs anciens récits épiques, dont le souvenir était encore vivant. Dans la crypte de la cathédrale de Frisingue (Bavière) a été sculptée, sur un pilier, l'histoire de Siegfried luttant contre le dragon Fafnir et délivrant la Walkyrie. On voit sur son épaule la feuille de tilleul qui, en tombant sur lui, l'empêcha d'être tout à fait invulnérable quand il se baigna dans le sang du dragon. Les oiseaux qui guidèrent le héros, sont aussi représentés sur le chapiteau. (V. un article du P. Martin dans les *Mélanges d'archéologie*, tome III, p. 63 et suiv.). Le P. Martin a d'ailleurs beaucoup exagéré les influences germaniques ou scandinaves qu'il voulait, dans ses dernières années, retrouver partout. Il a été combattu par Springer, *Ikonogr. Studien, Mittheil. des Centralc.* V, p. 309.

que lui. Le vrai symbolisme tient assez de place dans l'art du moyen âge, pour que nous n'allions pas le chercher là où il n'est pas.

On peut objecter que saint Bernard ne parle que de l'art de son temps, et que ce qui est vrai de l'art roman ne l'est peut-être pas de l'art gothique. Car, si l'art décoratif du XIIe siècle est un art composite où se combinent des éléments de toute provenance, l'art décoratif du XIIIe, en revanche, est un art parfaitement original. Dans les cathédrales apparaissent une faune et une flore nouvelle. Des êtres inconnus surgissent, qu'on ne peut rattacher au passé, comme au lendemain des grandes révolutions géologiques. On croit voir une autre époque de la nature. Sans modèles, les sculpteurs gothiques ont créé ce monde par un effort de volonté. Pourquoi n'auraient-ils pas mis dans chacune de leurs créations une pensée et un symbole ?

Arguments spécieux, mais qui ne résistent pas à l'examen. Quiconque étudiera, sans parti pris, la faune et la flore décoratives du XIIIe siècle, n'y verra qu'une œuvre d'art pur. Aucune idée dans cet art charmant, mais un tendre et profond amour de la nature. Les sculpteurs du moyen âge, livrés à eux-mêmes, ne s'embarrassaient plus de symboles : ils redevenaient peuple, ils regardaient le monde avec des yeux émerveillés d'enfant.

Voyez-les créant la magnifique flore du XIIIe siècle. Ils ne cherchent pas à lire, dans les jeunes fleurs du mois d'avril, le mystère de la Chute et de la Rédemption. Aux premiers jours du printemps, ils vont dans les forêts de l'Ile-de-France, où d'humbles plantes commencent à percer la terre. La fougère, enroulée sur elle-même comme un puissant ressort, est encore couverte d'une bourre cotoneuse, mais, le long des ruisseaux, l'arum est déjà près de s'épanouir. Ils cueillent les bourgeons, les feuilles qui vont s'ouvrir, et les regardent avec cette curiosité tendre et passionnée que nous ne sentons que dans la première enfance et que les vrais artistes conservent toute leur vie. Les lignes puissantes de ces jeunes

plantes, qui se tendent et aspirent à être, leur semblent pleines de grandeur par l'énergie concentrée qu'elles expri-

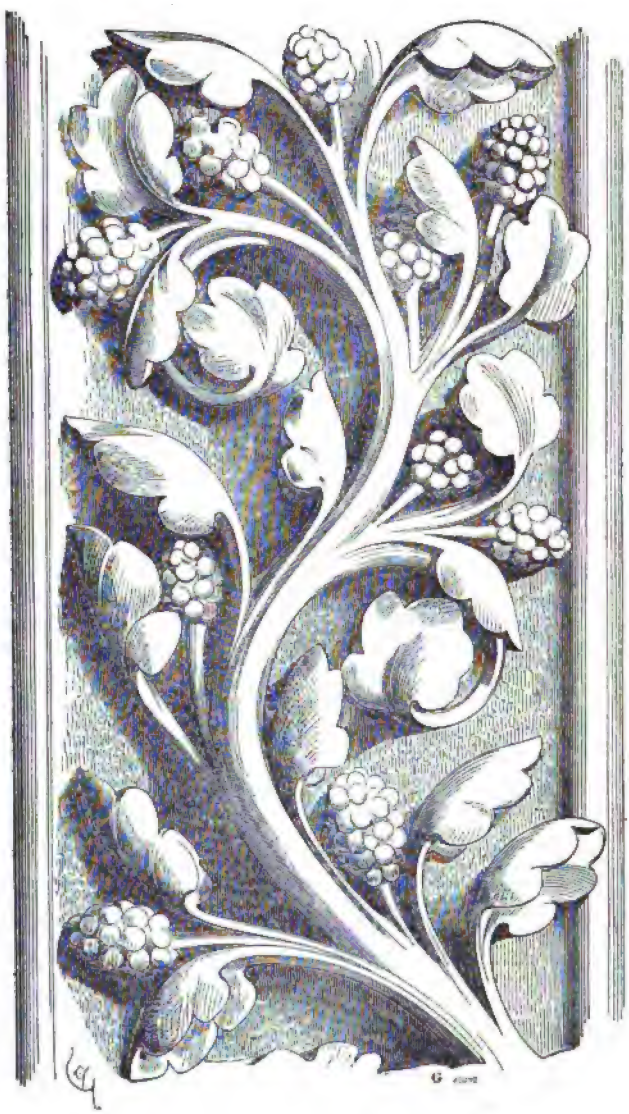

Fig. 13. Tige de cresson à Notre-Dame de Paris (d'après Viollet-le-Duc).

ment, vraiment monumentales. D'un bourgeon qui va s'en-

tr'ouvrir, ils feront le fleuron qui termine un pinacle. Des pousses qui sortent de terre, ils orneront la corbeille d'un chapiteau. Les chapiteaux de Notre-Dame de Paris, surtout les plus anciens, sont faits de ces feuilles printanières, tout engorgées de jeune sève, qui semblent vouloir, dans leur élan, soulever les tailloirs et les voûtes.

Viollet-le-Duc, dans un très bel article de son *Dictionnaire*[1], a remarqué, le premier, que l'art gothique, à son aurore (vers 1150), imite de préférence les bourgeons et les feuilles enveloppées du commencement du printemps[2]. L'impression de jeunesse, de puissance contenue que donnent les plus anciennes cathédrales, Sens, Laon, le chœur de Notre-Dame de Paris, vient en partie de là. Au XIIIe siècle, les bourgeons éclatent, les feuilles se développent. Dès la fin du XIIIe siècle, et pendant tout le XIVe, ce sont des branches entières, des tiges de rosiers, des jets de vigne qui courent autour des portails. De sorte que la flore de pierre du moyen âge semble soumise aux lois mêmes de la nature. Les cathédrales ont leur printemps, leur été, et, quand apparaît le triste chardon du XVe siècle, leur automne.

Pendant ces trois siècles, il est impossible de surprendre une seule intention symbolique. Les feuilles ou les fleurs sont choisies pour leur seule beauté. L'art du XIIe siècle aime les bourgeons, l'art du XIIIe préfère les feuilles. Ce sont des feuilles simplifiées, mais non déformées ; la structure intime et l'allure générale en sont respectées. Il est facile d'en reconnaître un grand nombre. Des érudits, qui furent à la fois archéologues et botanistes, ont signalé le plantain, l'arum, la renoncule, la fougère, le trèfle, la chélidoine, l'hépathique, l'ancolie, le cresson, le persil, le fraisier, le lierre, la fleur du mûflier et du genêt, la feuille du chêne[3]. Flore

1. *Dict. raisonné de l'architect.* Article Flore, t. V, p. 285.
2. Cela est très sensible à la cathédrale de Laon.
3. Voir, outre l'article de Viollet-le-Duc déjà cité, Dr Woillez, *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge en Picardie.* Amiens, 1848, (tome IX de la *Société des antiquaires de Picardie*) :

toute française, comme on le voit, fleurs aimées dès l'enfance. Nos grands sculpteurs ne méprisèrent rien ; au fond de leur art, comme au fond de tout art vrai, on trouve la sympathie, l'amour. Ils pensèrent que les plantes des prés et des bois de la Champagne ou de l'Ile-de-France avaient assez de noblesse pour orner la maison de Dieu. La Sainte Chapelle est pleine de renoncules [1]. La fougère des landes du Berri apparaît aux chapiteaux de la cathédrale de Bourges. Le plantain, le cresson, la chélidoine enguirlandent Notre-Dame de Paris [2]. Les sculpteurs du XIIIe siècle chantèrent eux aussi leur « chant de Mai ». Par eux, toutes les joies printanières du moyen âge, l'ivresse de Pâques fleuries, les chapeaux de fleurs, les bouquets attachés aux portes, les fraîches jonchées d'herbes dans les chapelles, les fleurs magiques de la Saint-Jean, toute la grâce éphémère des anciens printemps et des anciens étés, revivent à jamais. Ainsi, le moyen âge, qu'on a accusé de ne pas avoir aimé la nature, a contemplé avec adoration le moindre brin d'herbe. Qui saura jamais toutes les raisons pour lesquelles les artistes du XIIIe siècle choisirent telle fleur ? L'une charmait par sa beauté et ses formes fières, l'autre rappelait les jours heureux d'une libre enfance, et l'autre était la fleur du pays, l'emblème de toute une province. Les Bourguignons, à Semur, à Auxerre, firent grimper la vigne autour des portails. Chacun mettait dans son œuvre un peu de son cœur. Je croirais volontiers aussi que d'antiques superstitions païennes s'épanouissent aux chapiteaux avec plus d'une fleur. Est-ce un hasard si l'arum (le gouet) montre sa large feuille dans tant d'églises ? Le docteur Woillez sentit le premier que cette fleur, si chère aux plus anciens sculpteurs gothiques, avait été choisie pour ses vertus mystérieuses [3]. Elle

Lambin, *la Flore gothique*. Paris, 1893, in-8, et les *Eglises des environs de Paris, étudiées au point de vue de la flore*. Paris, 1895, in-8.

1. Lambin, *La flore gothique*.

2. De beaux exemples de la flore du moyen âge se trouvent dans Adams, *Recueil de sculptures gothiques*. Paris, 1856.

3. Woillez, *loc. cit.*

est, maintenant encore, pour les paysans de la vallée de l'Oise, un emblême de fécondité ; elle servait jadis aux incantations et aux sortilèges. Il faut nous résigner à ignorer les singulières associations d'idées qui se faisaient dans la tête du peuple. Le temps les a presque toutes effacées aujourd'hui. Contentons-nous d'affirmer que le symbolisme savant des théologiens ne fut pour rien dans le choix de la flore du moyen âge. Les artistes, très surveillés quand ils devaient exprimer la pensée religieuse de leur temps, furent laissés libres d'orner la cathédrale, à leur guise, d'innocentes fleurs. Heureuse liberté ; combien leur naïf amour de la nature nous touche plus que le symbolisme des clercs, noble sans doute, mais stérile.

Ces artistes ingénus sculptèrent des animaux comme ils sculptèrent des fleurs, sans autre pensée que d'exprimer un des aspects du monde. Abstraction faite des exemples très précis que nous avons cités plus haut, où l'influence d'Honorius d'Autun et des *Bestiaires* est incontestable, on peut affirmer que les animaux de l'église gothique n'ont pas plus de valeur symbolique que ceux de l'église romane.

La cathédrale de Lyon nous montre, dans les petits médaillons qui tapissent les soubassements du portail, un grand nombre de bêtes des champs et des bois. Ce sont deux poulets qui se grattent, une patte enfouie sous les plumes [1] ; c'est un écureuil qui sautille parmi des branches de noisetier où pendent des noisettes [2] ; plus loin, un corbeau se perche sur un lapin mort [3] ; un oiseau pêcheur enlève dans son bec une anguille [4] ; un escargot chemine sur des feuilles [5] ; une tête de porc se montre entre des branches de chêne [6]. Tous ces

1. Reproduits dans la *Monograph. de la cathédr. de Lyon* de Guigue et Bégule, 2e série, Pl. I, B. 1.
2. *Id.* 2e série, Pl. I, B. 3.
3. *Id.* 3e série, Pl. I, B. 3.
4. *Id.* 2e série, Pl. IV, B. 5.
5. *Id.* 3e série, Pl. I, A. 3.
6. *Id.* 3e série, Pl. IV, A. 3.

animaux ont été regardés d'un œil attentif, surpris dans leur geste familier. On reconnaît en nos artistes du moyen âge des observateurs pleins de finesse et de bonhomie, proches parents des trouvères qui dessinèrent d'un trait si juste la silhouette de Renart et d'Isengrin. Ce sont des animaliers à la manière de La Fontaine.

Qu'ils aient aimé à regarder les bêtes, qu'ils aient pris plaisir à les étudier d'après nature, l'*Album* de Villart de Honnecourt le prouve. On sait qu'un heureux hasard nous a conservé le livret où un architecte du XIIIe siècle, qui fut fameux, puisqu'il fut appelé jusqu'en Hongrie, notait tout ce qu'il rencontrait de remarquable sur son chemin[1]. L'âme excellente du vieux maître se révèle dès les premières lignes. « Villart de Honnecourt, dit-il en son rude dialecte picard qu'il faut traduire, vous salue, et prie tous ceux qui travaillent aux divers genres d'ouvrages contenus en ce livre, de prier pour son âme et de se souvenir de lui ». Cet homme si occupé, qui élève la cathédrale de Cambrai, qui parcourt la France et la Suisse en dessinant sur son album les tours de Laon, les fenêtres de Reims, le labyrinthe de Chartres, la rose de Lausanne, qui s'en va aux extrémités du monde chrétien bâtir des églises, trouve le temps d'étudier les volutes de la coquille d'un limaçon[2]. Sur une autre page, il dessine d'après nature, un ours et un beau cygne dont le cou se recourbe avec grâce[3]. Ailleurs, il a étudié avec application une sauterelle, un chat, une mouche, une libellule, une écrevisse[4]. Quelque grand seigneur l'ayant admis un jour à visiter sa ménagerie, il en profite pour « contrefaire », comme il dit, un lion enchaîné et deux perroquets sur leur perchoir[5]. Il ne veut pas que nous ignorions que le lion

1. *Album de Villart de Honnecourt*, publié par Lassus. Paris, Imp. Imp., 1858, in-4.
2. *Loc. cit.*, Pl. III.
3. Pl. VI.
4. Pl. XIII.
5. Pl. XVI.

a été fait d'après nature : « Et bien saciés, dit-il, que cil lion fut contrefais al vif ».

Le goût de l'observation se retrouve chez tous nos grands sculpteurs anonymes du XIIIe siècle. Ils sculptent tout un monde d'oiseaux et d'animaux pour le plaisir de reproduire la nature vivante.

Peut-être eurent-ils parfois le désir de glorifier quelques-uns de leurs bons compagnons. A Laon, presque au sommet des tours, seize grands bœufs dressent leurs silhouettes colossales. La tradition veut que ces farouches statues aient été destinées à éterniser le souvenir des bœufs infatigables, qui, pendant tant d'années, transportèrent de la plaine au sommet de l'acropole de Laon les pierres de la cathédrale. Une légende, racontée par Guibert de Nogent, semble fortifier la tradition locale [2]. Il nous dit qu'un jour, un des bœufs qui trainaient sur la pente de la montagne un chariot plein de matériaux destinés à l'église, tomba sur le chemin, épuisé de fatigue. Le conducteur était fort empêché de continuer sa route, quand un autre bœuf apparut soudain et se présenta pour être attelé. Le char put, de la sorte, arriver jusqu'au sommet; puis, la tâche terminée, le bœuf mystérieux disparut. Une semblable légende montre bien que le peuple ne pensait pas sans émotion aux vaillantes bêtes qui avaient travaillé comme de vrais chrétiens à la maison de Dieu. Après les avoir vues si longtemps à la peine, il les voulut à l'honneur.

Les bœufs de Laon sont une exception. Partout ailleurs les artistes prodiguent les animaux sans autre pensée que de rendre la cathédrale plus vivante. Ils sentirent parfaitement que l'immense église était l'abrégé du monde. Ils auraient voulu y mettre tout ce qui respire. A Notre-Dame de Paris [3], deux bas-reliefs témoignent de leur désir d'embrasser l'univers. L'un représente la Terre, sous la figure d'une mère

1. Pl. XLVI et L.
2. Guibert de Nogent, *De Vita sua*, liv. III, ch. XIII, *Patrol.* tome 156, col. 941.
3. Façade septentr., portail de gauche, partie basse.

féconde dont la robe ouverte découvre les inépuisables mamelles. Une jeune femme, agenouillée devant elle, s'approche de son sein où elle s'apprête à boire la vie. L'autre bas-relief symbolise la Mer. Une sorte de divinité antique (très mutilée) chevauche un énorme poisson qui a reçu le mors et la bride. Le génie de la mer porte dans sa main un navire.

La même idée prend ailleurs une forme différente. A Sens, le sculpteur exprime autrement l'immensité des terres et des mers. Il inscrit, dans les médaillons de la façade, l'éléphant de l'Inde chargé de sa tour, le griffon, antique gardien des trésors de l'Asie, l'autruche et le chameau, montés par des cavaliers d'Afrique. Une sirène symbolise le mystère de l'Océan [1]. Un homme couché sur le dos, le légendaire sciapode, lève son pied unique, comme un gigantesque parasol, pour s'abriter contre les rayons du soleil : à lui seul il exprime tout l'inconnu de cet Orient, où nul voyageur n'avait pénétré depuis Alexandre. On reconnaît là les différents chapitres d'une géographie universelle, telle qu'on la concevait alors. Honorius d'Autun dans son *Imago mundi* [2], Gervais de Tilbury, dans ses *Otia imperialia* [3], Vincent de Beauvais dans son *Speculum naturale* [4], pour ne citer que des noms connus, ne manquent pas, à mesure qu'ils décrivent les pays de l'Orient, d'en signaler les monstres. Ils recueillent toutes les fables éparses dans Pline, dans Solin, dans le *De Monstris*, dans la *Lettre apocryphe d'Alexandre à Aristote* [5]. On ne peut douter que le portail de Sens ne soit une espèce de géographie du monde, illustrée à la manière d'un vieux portulan. L'atlas catalan de 1375, un des plus anciens docu-

1. On voit aussi, à côté, un homme monté sur un poisson qui symbolyse évidemment la mer comme à Notre-Dame de Paris.

2. L'*Imago mundi* est du XIIe siècle. *Patrol.* t. 172, col. 123, 124.

3. Les *Otia imperialia* sont du commencement du XIIIe siècle. Publiés dans les *Scriptores rerum Brunsvicensium*. Hanovre, 1707, in-fol. tome I, 1re partie cap. III.

4. *Spec. naturale,* voir notamment liv. XVIII, ch. 129.

5. Sur l'origine antique des fables géographiques et ethnographiques du moyen âge, voir Berger de Xivrey, *Traditions teratologiques*. Paris, Imp. Roy. 1836, in-8.

ments de ce genre qui nous soient parvenus, nous montre, dessinés près des mers et des rivages, des éléphants, des chameaux, des sirènes, les rois Gog et Magog[1].

C'est aussi comme une carte du monde qu'il faut interpréter, je crois, le fameux portail de Vézelay qui représente, autour de Jésus-Christ envoyant son Saint-Esprit sur les Apôtres, tous les peuples de l'univers. Les hommes à tête de chien, les hommes aux oreilles larges comme des vans

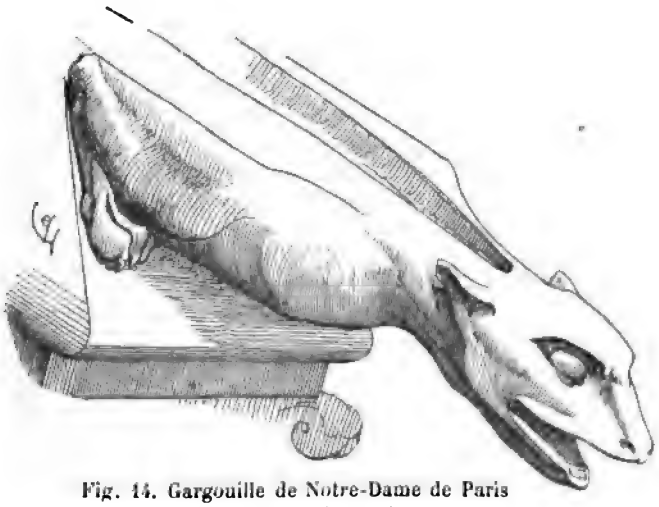

Fig. 14. Gargouille de Notre-Dame de Paris (d'après Viollet-le-Duc).

(*vannosas aures*[2]), rappellent que Jésus est venu annoncer l'évangile à toutes les races humaines et que l'Église doit porter sa parole jusqu'au bout de la terre[3].

On surprend donc chez nos artistes du moyen âge le désir d'exprimer la vie universelle. Vouloir expliquer toute leur œuvre à l'aide des *Bestiaires* serait la diminuer, la réduire aux plus mesquines proportions.

1. L'atlas catalan a été publié dans les *Notices et Extraits des manuscrits*, tome XIV, 2e partie, 1843.

2. Berger de Xivrey, *loc. cit.* p. 143.

3. Nous n'avons pas, ici, à étudier en détail le portail de Vezelay qui est de l'époque romane. Beaucoup de sujets restent encore inexpliqués. La fameuse colonne de Souvigny (au Trocadéro) est aussi une espèce de résumé de monde.

Il reste encore, il est vrai, à rendre compte des êtres innommés qui se sont abattus sur les contreforts, sur le haut des tours, comme des colonies d'oiseaux chimériques. Que nous veulent ces gargouilles au long cou qui hurlent dans les hauteurs? Si elles n'étaient retenues par leurs lourdes ailes de pierre, elles s'élanceraient, prendraient leur vol, feraient sur le ciel une effrayante silhouette. Aucun temps, aucune race ne conçurent jamais plus terribles larves; elles participent à la fois du loup, de la chenille, de la chauve-souris. Elles ont une sorte de vraisemblance qui les rend plus

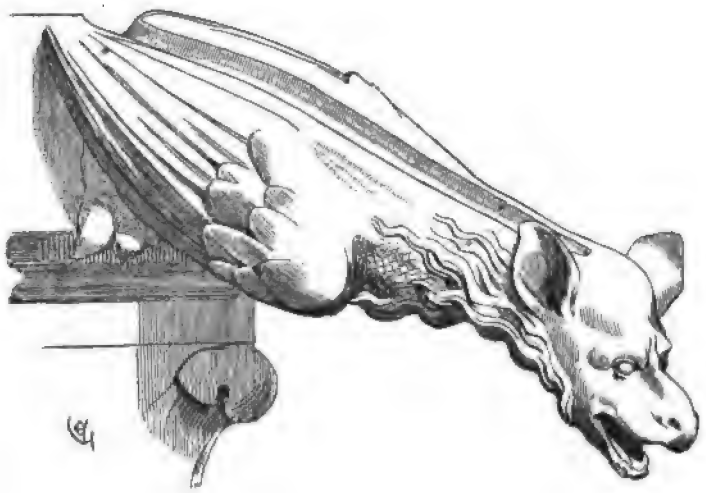

Fig. 15. Gargouille de la Sainte-Chapelle (d'après Viollet-le-Duc).

redoutables. Derrière Notre-Dame de Paris on en aperçoit quelques-unes, abandonnées dans le jardin, que le temps achève de détruire. On croirait voir les monstres encore inharmoniques de l'âge tertiaire, se réduisant peu à peu, s'apprêtant à disparaître.

Quel est le sens de cette création parallèle à l'autre? Que signifient les prodigieuses têtes qui émergent de la façade de Notre-Dame de Reims, et ces oiseaux funèbres voilés d'un linceul[1]? — Les interprétations de Madame Félicie d'Ayzac,

1. Rappelons que les très beaux monstres qui ornent la balustrade

nous l'avons vu, doivent être écartées. Aucun symbolisme ne peut expliquer la faune monstrueuse des cathédrales. Les *Bestiaires* restent muets. De pareilles créations sont toutes populaires. Ces gargouilles, qui ressemblent aux vampires des cimetières, aux dragons vaincus par les anciens évêques, ont vécu dans les profondeurs de l'âme du peuple : elles sont sorties d'anciens contes d'hiver. Souvenirs d'ancêtres lointains, dernières images d'un monde disparu. Le génie sombre et puissant du moyen âge éclate ici [1].

Mais tous les monstres enfantés par le XIIIe siècle ne sont pas aussi terribles. La plupart portent la marque d'une fantaisie joyeuse, d'une aimable bonhomie. Le portail des Libraires et le portail de la Calende à la cathédrale de Rouen, nous présentent, en ce genre, une foule d'amusants petits bas-reliefs inscrits dans des quatre-feuilles. Ils offrent tant d'analogies avec ceux de la cathédrale de Lyon, qu'ils semblent l'œuvre d'une même colonie d'artistes nomades. Les monstres y pullulent, mais ce sont des monstres ingénieux et spirituels. On devine de jeunes sculpteurs pleins de verve, qui se défient, qui renchérissent les uns sur les autres. Un centaure, coiffé d'un capuchon et barbu comme un prophète, se cabre et montre par devant deux pieds de cheval, par derrière deux pieds humains chaussés de bottes [2]. Un médecin, qui porte la barrette de la Faculté et étudie gravement, comme le médecin de Gérard Dow, la fiole aux urines, n'est

des tours de Notre-Dame de Paris sont des créations de Viollet-le-Duc (il ne restait que des fragments). Il s'est inspiré de ce qu'on voit encore à Reims.

1. L'hypothèse de Spinger, *(Ueber die Quellen der Kunstvorstell., loc. cit.)* est bien insuffisante. Il croit que certains passages des Psaumes expliquent et justifient ces figures de monstres, p. ex. Ps. 21, 22, *Salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium,* ou encore : *et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis et in caverna reguli qui ablactatus fuerit manum suam mittet* (Isaïe, 11, 8).

2. La plus grande partie des sculptures grotesques du portail des Libraires et du portail de la Calende a été reproduite par Jules Adeline, *Sculptures grotesques et symboliques.* Rouen, 1879, in-12. Les figures grotesques du portail de Lyon se trouvent dans Guigue et Bégule.

docteur que jusqu'à la ceinture : il finit soudain en oie. Un philosophe à tête de porc se prend la mâchoire et médite. Un jeune maître de musique, moitié homme et moitié coq, donne une leçon d'orgue à un centaure. Une femme à tête de veau entr'ouvre sa robe. Un homme, changé en chien par l'incantation de quelque sorcière, porte aux pieds une paire de brodequins, comme un souvenir de son ancienne condition. Une femme-oiseau écarte son voile et lève un doigt mystérieux.

Si jamais œuvres furent exemptes de pensée, ce sont bien celles-là. Une fois livrés à eux-mêmes, nos artistes du XIIIe siècle ressemblaient aux artistes de tous les temps. Rien, alors, ne leur paraissait plus digne de leurs efforts que d'inventer quelques combinaisons nouvelles de lignes. A Rouen ou à Lyon, le problème se réduisait pour eux à ceci : inscrire harmonieusement une forme quelconque dans un quatre-feuilles. De là, tant de monstres hybrides, dont les membres souples, faciles à jeter dans tous les sens, avaient le mérite d'occuper toutes les parties du champ à remplir. Il est visible qu'ils cherchèrent à résoudre une question d'art pur. Il n'y a donc pas lieu de se demander quel sens peuvent avoir les figures de Rouen, et si elles expriment des vertus ou des vices. Champfleury, dans son *Histoire de la Caricature*, et, après lui M. Adeline, virent très bien que le symbolisme n'avait rien à faire avec ces charges d'atelier [1]. Toutes les tentatives d'explications sont condamnées d'avance.

Si on objecte que le clergé n'eût point, à la porte même de sa cathédrale, toléré de pareils sujets, s'ils n'eussent eu quelque sens profond, on prouve qu'on est peu familier avec l'esprit du moyen âge. Quiconque a parcouru un certain nombre de manuscrits liturgiques du XIIIe siècle sait que souvent la verve du dessinateur se joue en images très profanes dans la marge des offices les plus solennels. Un missel

1. Champfleury, *Hist. de la Caricature au moyen âge*. Paris, 1876, in-12, et Adeline, *loc. cit.*

du XIIIe siècle, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, mêle au texte sacré des milliers de figures grotesques[1]. Les lettres majuscules abritent des dragons à tête d'évêques ; un jambage en se prolongeant devient une souris, un oiseau, un démon qui tire la langue. De pareils livres ouverts sur un lutrin ne choquaient personne. Les exemples abondent. La Bibliothèque Nationale possède des livres de prières ornés à chaque page de figurines qui ne sont ni plus graves, ni plus instructives que celles du portail de Lyon ou du portail de Rouen. Un psautier du XIIIe siècle est égayé de monstres bicéphales qui eussent réjoui Callot[2]. Ici, un moine joue au tric-trac avec un singe, là, un enfant poursuit un papillon, des coqs se battent, une étonnante figure surgit d'une coquille de limaçon. En ce genre, le chef-d'œuvre est peut-être un livre d'Heures des dernières années du XIIIe siècle[3]. Une inépuisable fantaisie, une grande sûreté de main, font de ce manuscrit un livre rare. Telle silhouette semble enlevée par le pinceau léger d'un artiste japonais. La nature humaine et la nature animale se marient ingénieusement. La gaieté éclate partout : un musicien donne un concert en râclant deux mâchoires d'âne ; un singe, déguisé en moine, marche sur des échasses, ou contemple avec un sérieux doctoral le vase aux urines.

A quoi bon multiplier les exemples[4] ? Il est clair que de pareilles figures n'ont aucun rapport avec les Heures de la Vierge ou avec les Psaumes de la Pénitence, qu'elles illustrent. Elles n'ont pas plus de sens que les bas-reliefs du portail de Rouen, avec lesquelles elles offrent tant d'analogies. Le clergé les tolérait dans la cathédrale comme il les tolérait dans les livres de chœur. Le christianisme du moyen

1. Bibl. Ste-Geneviève, manusc. n° 98. Le manuscrit est de 1286, les dessins en sont très médiocres.

2. Bibl. Nat. Manusc. latin, 13260.

3. B. Nat. Manusc. latin 14484.

4. Citons encore B. Ste-Geneviève, manusc. n° 2690 (XIIIe s. Psautier à l'usage de Paris) ; Bib. Nation. Manusc. latin 1328 (XIIIe s.), 1394 (XIVe s.).

âge avait accueilli la nature humaine tout entière. Le rire, les écarts d'une jeune imagination ne furent jamais condamnés : la fête des fous et la fête de l'âne le prouvent. Quand les bons chanoines de Rouen ou de Lyon virent ce que leurs sculpteurs avaient imaginé pour décorer le portail où le Seigneur et ses saints se montraient dans toute leur gloire, ils furent sans doute les premiers à sourire. La foi profonde donna à ces temps la gaieté, la sérénité de l'enfance. N'oublions pas que Dante a réservé un cercle de son Enfer « à ceux qui pleurèrent, alors qu'ils pouvaient être joyeux ».

Au badinage des artistes il ne se mêla jamais ni indécence ni ironie. Les énormes obscénités qu'on s'est plu à signaler dans nos cathédrales n'existèrent jamais que dans l'imagination de quelques archéologues prévenus. L'art du XIIIe siècle est très chaste, étonnamment pur. A la cathédrale de Lyon, l'artiste qui était chargé de raconter les origines du monde, arrivé à l'aventure de Loth et de ses filles, laissa un médaillon vide.

Ce n'est qu'au XVe siècle qu'apparaît dans l'art ce réalisme un peu bas qui, à l'occasion, ne recule pas devant l'obscénité. Il faut distinguer avec soin les époques [1].

Nulle trace, non plus, d'ironie à l'endroit des choses du culte. On cite toujours le fameux chapiteau de la cathédrale de Strasbourg, décoré de l'enterrement burlesque d'un hérisson que d'autres animaux portent en terre, pendant qu'un cerf dit la messe et qu'un âne chante au lutrin. Mais le bas-relief a disparu aujourd'hui, et nous ne le connaissons que grâce à un dessin publié au commencement du XVIIe siècle par le protestant Jean Fischart, qui, préoccupé de chercher des ancêtres à la Réforme, avait cru voir là une satire de la messe [2]. De quel siecle était l'original ? et fut-il bien tel que

1. C'est ce que n'a pas fait suffisamment Champfleury dans son *Histoire de la Caricature,* ni surtout Th. Wright dans son *Histoire de la Caricature et du Grotesque dans la littérat. et dans l'art* (Traduct. franç.). Paris, 1875, in-12. Toutes les époques sont confondues.

2. Le dessin est reproduit par Champfleury, *Hist. de la caricature,* p. 157.

nous le montre la médiocre copie de Fischart? Voilà ce que nous ignorons. En admettant que la reproduction en soit exacte, il n'y faudrait guère voir autre chose qu'une fantaisie sans portée, dans le genre de celles du Roman de Renart.

Résumons en deux mots tout ce chapitre.

Pour les théologiens du moyen âge, la nature était un symbole, les êtres vivants exprimaient des pensées de Dieu. Ils imposèrent parfois leur conception du monde aux artistes et firent exécuter sous leurs yeux un petit nombre d'œuvres dogmatiques, où chaque animal a la valeur d'un signe. Mais de pareilles œuvres sont rares. La plupart du temps, les sculpteurs peuplèrent à leur gré l'église de plantes et d'animaux. Ils choisirent ces formes en purs artistes, mais avec la pensée confuse que la cathédrale est un abrégé du monde, et que toutes les créatures de Dieu peuvent y entrer.

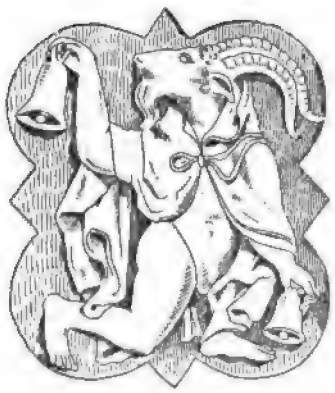

Fig. 16. — Figure grotesque. Portail des libraires (Rouen).

LIVRE II

Le Miroir de la Science

I. — Le travail et la Science ont leur rôle dans l'œuvre de la Rédemption. — Le travail manuel. — Représentation des travaux de chaque mois ; calendriers illustrés.

II. — La Science ; le trivium et le quadrivium. — Les sept arts dans le livre de Martianus Capella. — Influence du livre de Martianus Capella sur la littérature du moyen âge et sur l'art.

III. — Réprésentations figurées de la Philosophie. — Influence de Boèce.

IV. — Conclusion. — La destinée humaine. — La roue de Fortune.

Le monde est donc créé. L'œuvre de Dieu est achevée et parfaite ; mais l'homme, pour avoir mal usé de sa liberté, en trouble l'harmonie. Sa faute fait de lui le plus misérable des êtres. Le lamentable couple d'Adam et d'Ève qui semble frissonner sous la pluie et le brouillard dans les hauteurs de Notre-Dame de Paris, voilà l'humanité nouvelle [1].

Comment va-t-elle se relever cette humanité déchue ? Par le sacrifice du Sauveur et par la grâce : l'Église nous l'affirme par toutes ses statues. Mais elle nous enseigne aussi que l'homme doit mériter la grâce et travailler lui-même à l'œuvre de la Rédemption. Vincent de Beauvais, dans la préface de son *Miroir doctrinal*, prononce cette parole virile : « *Ipsa restitutio sive restauratio per doctrinam efficitur* » ; « l'homme peut se relever de sa chute par la science ». Et par science il entend, comme la suite le prouve, le travail sous toutes ses formes, même les plus humbles. Le moyen âge ne

1. Les statues si tragiques d'Adam et d'Ève sont modernes, mais on n'a fait que rétablir ce qui existait.

fut donc pas seulement l'âge de la contemplation, il fut aussi l'âge du travail héroïquement accepté, et conçu, non comme une servitude, mais comme un affranchissement. Le travail manuel, dit en substance Vincent de Beauvais, nous affranchit des nécessités auxquelles notre corps est soumis depuis la chute ; la science nous affranchit de l'ignorance qui, depuis lors, pèse sur notre esprit [1]. Or, il se trouve précisément que la cathédrale, où toutes les pensées du moyen âge ont pris une forme visible, a glorifié à la fois le travail manuel et la science.

Dans l'église du moyen âge, où les rois, les barons, les évêques tiennent une place si modeste [2], presque tous les métiers sont représentés. A Chartres, à Bourges, au bas des vitraux offerts par les corporations ouvrières, les donateurs se sont fait peindre maniant la truelle, le marteau, le peigne à carder, la pelle du boulanger, le couteau du boucher [3]. On ne pensait pas alors qu'il y eut quelque inconvenance à placer ces tableaux de la vie quotidienne

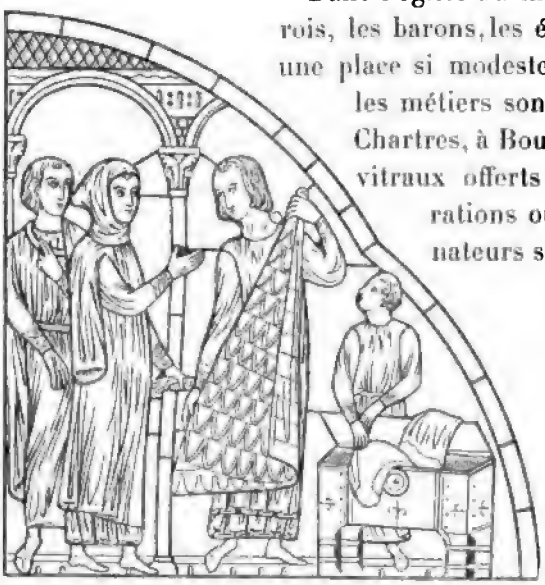

Fig. 17. Les pelletiers (virtail de Chartres, fragment).

1. *Speculum doctrinale :* Liv. I, chap. IX. Honorius d'Autun a développé la même idée, dans son *De animæ exsilio et patria. Patrol.* t. 172, col. 1241. L'idée est celle-ci : l'exil de l'âme est l'ignorance ; la patrie est la sagesse : on y arrive par les arts libéraux qui sont autant de cités placées sur la route qui y conduit.

2. Voir sur la place que les rois occupent dans la cathédrale le Livre IV, (*Le Miroir de l'histoire*) ch. V.

3. A Chartres, on voit jusqu'à dix-neuf corps de métiers. V. Bulteau, *Monogr. de la cath. de Chartres,* tome I, p. 127.

à côté des scènes héroïques de la légende des saints. Le travail apparaissait ainsi avec sa dignité propre et sa sainteté.

Ce désir de glorifier le travail est particulièrement visible à Notre-Dame de Semur. Dans une des chapelles des bas-côtés, un vitrail, donné par la confrérie des drapiers, représente en plusieurs tableaux tout le détail de la fabrication du drap [1]. C'est là l'unique sujet du vitrail : aucun saint, aucune scène religieuse n'y figurent. Est-ce hardiesse ou naïveté ? — Ni l'un ni l'autre. Un pareil sujet porte sa justification avec soi. Si le travail est une loi divine, s'il est une des voies qui mènent à la rédemption, pourquoi aurait-il besoin d'un introducteur dans la maison de Dieu ? Pourquoi ne s'y montrerait-il pas tout seul dans sa noblesse ? Voilà ce que sentaient les drapiers de Semur quand ils décidèrent de faire hommage à Notre-Dame de la simple image d'une de leurs journées de labeur.

Mais, c'est le travail imposé par Dieu lui-même à Adam, l'antique travail de la terre, que l'Église semble mettre au premier rang. Plusieurs de nos cathédrales nous présentent, sculpté aux voussures ou au soubassement d'un portail, le cycle des travaux du paysan [2]. Chaque scène de moisson, de labour ou de vendange est accom-

1. Côté du nord. Le vitrail de Semur est vraisemblablement des dernières années du XIVe siècle.

2. Notamment Senlis (portail de l'ouest), Semur (portail du nord), Chartres (portail vieux, portail du nord, vitrail du chœur) ; Reims (portail de l'ouest, série mutilée) ; Amiens (portail de l'ouest) ; Notre-Dame de Paris (portail de l'ouest et rose occidentale). La rose de Notre Dame de Paris, telle qu'on la trouve reproduite dans Lenoir (*Statistique monumentale de Paris,* t. II, pl. XIX) présente plusieurs restaurations, mais l'état ancien est donné par de Lasteyrie (*Hist. de la Peint. sur verre,* p. 141). Didron a cru reconnaître à N.-D. de Paris un troisième zodiaque (façade de l'ouest, portail de gauche, trumeau). Je ne suis pas de son avis. L'artiste de N.-D. n'a pas voulu représenter les travaux des mois, mais bien une sorte d'échelle de la température : c'est un véritable thermomètre. On voit, dans le bas, un homme qui se chauffe devant un bon feu ; plus haut, un homme qui va chercher du bois ; puis un homme qui se promène, mais avec un manteau ; puis une curieuse figure faite de deux têtes et deux corps soudés, l'un des corps est

pagnée d'un signe du zodiaque. Ce sont vraiment les *Travaux et les Jours*.

D'où vient l'usage d'orner les églises d'un calendrier de pierre? — On le trouve établi dès les origines du christianisme. Nous savons que le pavé des basiliques primitives était parfois décoré de l'image symbolique des saisons. La mosaïque de l'église de Tyr, rapportée au Louvre par la mission Renan, représente des scènes de chasses et de vendanges accompagnées de la figure des mois [1]. L'œuvre est encore tout antique et semble provenir d'une salle de thermes ou d'une villa.

L'Église ne se fit pas scrupule d'emprunter au paganisme des images consacrées, mais elle les sanctifia en les interprétant dans le sens chrétien. Dès lors, la suite des mois ne rappela plus seulement un cycle de travaux, mais un cycle de prières et de fêtes liturgiques.

Nos anciennes églises romanes, dont le pavé était si souvent décoré des signes du zodiaque, prouvent que les traditions des premiers siècles furent fidèlement conservées [2].

Les grands calendriers sculptés au portail des églises gothiques ont donc une lointaine origine. Le chrétien du XIIIe siècle qui s'arrêtait sur le seuil pour les contempler y trouvait plus d'un sujet de méditations, suivant son degré de culture. L'homme de labeur reconnaissait le cercle immuable des travaux auxquels il était condamné jusqu'à la mort : mais la statue de Jésus ou de la Vierge, planant au-dessus de ces choses de la terre, lui rappelait qu'il ne travaillait pas sans espoir [3]. L'homme d'Église, instruit dans la science de la

vêtu et l'autre est nu : elle exprime évidemment les brusques variations de la température printanière ; on voit ensuite un personnage qui n'a pour tout vêtement qu'un caleçon, enfin une homme tout-à-fait nu. De l'autre côté du trumeau se trouve une échelle des âges de la vie humaine.

1. Reproduite dans les *Ann. Arch.*, tome XXIV.

2. Pavé de l'église d'Ainay à Lyon et de St-Rémi de Reims (aujourd'hui disparus), de l'église d'Aoste. A la façade de Saint-Denis, Suger, fidèle à l'antique tradition, fit exécuter les travaux des douze mois en mosaïque (un fragment au Musée de Cluny).

3. Rupert le laisse entendre : *De Trinitate*, lib. I, cap. XLV, *Patrol.*

liturgie et du comput, songeait que chacun des mois correspondait à un moment de la vie terrestre de Jésus-Christ ou de celle des grands saints. A ses yeux, chaque mois était marqué non par des travaux vulgaires, mais par une suite d'actes héroïques. L'année lui apparaissait comme une couronne de vertus. Le mystique, enfin, pensait à l'écoulement des jours qui sortent de Dieu et vont se perdre en lui. Il se disait que le temps est l'ombre de l'éternité [1]. Il réfléchissait que l'année avec ses quatre saisons et ses douze mois est une figure du Christ, dont les membres sont les quatre évangélistes et les douze apôtres [2].

C'est à Chartres, à Paris, à Amiens, à Reims, que nous trouvons les plus beaux calendriers sculptés. Œuvre de vraie poésie. Dans ces petits tableaux, l'homme fait des gestes éternels. Sans doute, c'est le paysan de France que l'artiste a voulu représenter, mais c'est aussi l'homme de tous les temps courbé vers la terre, l'immortel Adam. Dans leur généralité nos bas-reliefs du XIIIe siècle n'ont rien de banal. Tous les détails en ont été sentis par des artistes qui ne vivaient pas loin de la nature. Au pied des murs de la petite ville du moyen âge commence la vraie campagne, les terres labourées, les prés, le beau rythme des travaux virgiliens. Les deux clochers de Chartres se dressent au-dessus des moissons de la Beauce, et la cathédrale de Reims domine les vignes champenoises. A Paris, de l'abside de Notre-Dame on apercevait les prairies et les bois. Les sculpteurs, en imaginant leurs scènes de la vie rustique, purent s'inspirer de la réalité voisine.

Ce beau poème des mois, ces Géorgiques de la vieille France, pleines de bonhomie et de grandeur, méritent d'être analysés.

t. 167 : suivant lui, la vue des calendriers rend le peuple plus disposé à servir Dieu.

1. Honorius d'Autun, *De Imag. Mundi*, Lib. II, cap. III, *Patrol.*, t. 172.

2. Sicard, *Mitrale* ; *Patrol.*, tome 213, col. 232 « Annus est generalis Christus, cujus membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor Evangelistæ. Duodecim menses sunt Apostoli... »

Croirait-on que le sens de ces tableaux si clairs échappait aux archéologues du commencement du siècle? En 1806, Lenoir reconnut, dans les douze scènes qui illustrent le calendrier de la cathédrale de Cambrai, les douze travaux d'Hercule[1]. Dupuis, l'auteur de l'*Origine de tous les cultes*, sut, il est vrai, discerner les signes du zodiaque à la façade de Notre-Dame de Paris, mais ce fut pour en tirer la conclusion que le culte du Soleil ou de Mithra s'était perpétué jusqu'au XIIIe siècle[2].

Le zodiaque et les scènes rustiques qui l'accompagnent ont été disposés à Chartres[3] et à Paris[4] de façon à rappeler la marche même du soleil. Les signes des mois, en effet, s'élèvent, avec le soleil, de janvier à juin, et redescendent avec lui de juin à décembre.

Il est remarquable que tous ces calendriers ne commencent pas par le même signe. A Saint-Savin, dans le Poitou, le signe du bélier (mois de mars) est le premier signe du zodiaque[5]. A la façade d'Amiens, l'année s'ouvre par le mois de décembre et le signe du Capricorne. A Chartres, aux deux portails, l'année commence par le mois de janvier qu'accompagne, chose singulière, le signe du Capricorne au lieu du signe du Verseau.

Ces particularités ne sont peut-être pas toujours dues, comme on l'a pensé, à l'inadvertance des poseurs chargés de mettre en place les morceaux sculptés à l'atelier. Au moyen âge, l'année commençait à des dates qui variaient suivant les régions. Gervais de Cantorbéry écrivait au commencement du XIIIe siècle : « *Quidam enim annos incipiunt computare ab Annuntiatione, alii a Nativitate, quidam a Circumcisione, quidam vero a Passione* ». Ainsi, l'année commençait tantôt

1. Lenoir, *Rapport fait à l'Académie celtique*, le 29 sept. 1806.
2. Dupuis, *Origine de tous les cultes*, 1795, tome III, p. 42.
3. Au porche du nord : archivoltes.
4. Façade occidentale : portail de la Vierge ; pieds droits.
5. De Longuemar : *Bullet. Monum.*, t. XXII (1857), p. 269 et suiv. Saint-Savin est une église romane : les églises gothiques ne nous ont pas fourni d'exemple d'un calendrier commençant en mars.

en mars ou avril (Annonciation, Passion), tantôt au 25 décembre (Nativité), tantôt au premier janvier (Circoncision). Dans deux villes aussi peu éloignées que Reims et Soissons l'année commençait, à Reims, le jour de l'Annonciation (25 mars), à Soissons, le jour de Noël[1]. Ainsi pourrait s'expliquer qu'à Saint-Savin le zodiaque débute par le signe du bélier, c'est-dire par le mois de mars[2]. Il est probable aussi qu'à Amiens, en commençant par le mois de décembre, on a voulu rappeler que l'année s'ouvrait à Noël[3]. Quant à la concordance inusitée du mois de janvier et du signe du Capricorne qu'on remarque à Chartres, elle peut aussi s'expliquer. Au moyen âge, en effet, les signes du zodiaque ne correspondaient pas exactement à la longueur du mois et empiétaient sur le mois suivant. Pour le mois de janvier nous en avons la preuve dans ce vers du moine Wandalbert qui écrivait, au IXe siècle, dans son poème des mois :

Huic gemino præsunt Capricorni sidera monstro (4).

« Le signe du Capricorne préside au monstre à deux têtes (Janus) », c'est-à-dire, le signe du Capricorne préside au mois de janvier.

Il faut reconnaître toutefois que ces anomalies sont rares. Presque tous les zodiaques peints ou sculptés font débuter l'année en janvier, et les signes, en commençant par le Verseau, concordent exactement avec chaque mois. Je ne connais point d'exceptions à cette règle dans les manuscrits

1. V. le comte de Mas-Latrie, *Trésor de chronologie*. Paris, 1889, in-fol., col. 21-22. Voir aussi Giry, *Manuel de diplomatique*. Paris, 1894, in-8, p. 114.

2. Au moyen âge, en Poitou, on faisait commencer l'année soit au 15 mars (Annonciation), soit le jour de Pâques, qui tombe souvent aussi au mois de mars. Giry, *loc. cit.*

3. M. de Mas-Latrie, *loc. cit.*, nous dit qu'à Amiens, au XIIe siècle, l'année commençait la veille de Pâques, le jour de la bénédiction du cierge pascal. Il faut donc supposer, ou qu'il n'en était déjà plus de même au XIIIe siècle, ou qu'il y a une erreur dans la disposition des signes.

4. Wandalbert, moine de Prum. D'Achéry. *Spicil.*, tome II, p. 57.

à miniatures ; elles sont très rares dans les bas-reliefs des cathédrales. C'est par erreur que Didron a écrit que l'année commençait au portail de Notre-Dame de Paris au mois de décembre : Janus et le signe du Verseau y ouvrent l'année[1].

A Reims même, où on nous dit que le premier mois de l'année était le mois de mars[2], le calendrier de la cathédrale débute par le mois de janvier. Donc, bien avant l'édit de Charles IX (1564), qui fixa au premier janvier, pour la France entière, le commencement de l'année, l'Église avait en fait adopté cette date. C'est ce qui explique que Gervais de Cantorbéry ait pu écrire au début du XIIIe siècle, après avoir signalé plusieurs exceptions locales : « L'année solaire, suivant la tradition des Romains et la coutume de l'Église de Dieu commence aux Calendes de janvier (premier janvier), et se termine aux jours qui suivent la Nativité du Seigneur, c'est-à-dire à la fin de décembre ».

Analysons maintenant les bas-reliefs consacrés aux travaux de chaque mois. Nous ne trouverons presque pas trace ici d'une influence littéraire. Nous sommes en présence d'une vieille tradition artistique qui s'est perpétuée à travers les siècles, mais que les artistes ont rajeunie sans cesse par l'observation de la réalité voisine. Ils ont su rendre vivantes de très antiques formules. Nous observerons des variantes qui ont parfois leur intérêt. Les manuscrits à miniatures nous fourniront quelques exemples. Les livres de prières du XIIe et du XIIIe siècle ornés d'un calendrier illustré sont innombrables. Leur étude, si elle n'apprend rien de très nouveau, permet au moins de reconnaître la force de la tradition.

Pour le paysan du moyen âge, janvier était le mois des

1. Didron. *Ann. arch.*, t. XIV, p. 27. A N.-D. de Paris le signe du verseau n'est pas en effet visible au premier coup d'œil, car il fait partie d'un bas-relief de l'arcature voisine, qui représente la Mer montée sur un poisson. Mais avec un peu d'attention on discerne très bien le verseau et son urne.

2. Giry, *loc. cit.*

fêtes et du repos. De Noël jusqu'aux Rois, il y avait plus d'un prétexte à banquets. Les instincts païens, toujours vivaces, reparaissaient à la faveur de la liberté des fêtes chrétiennes. Certains vieux calendriers illustrent les premiers jours de janvier de deux cornes à boire [1]. Au XIIIe siècle, les sculpteurs nous montrent un homme assis, avec la majesté d'un roi, devant une table bien garnie. Parfois ce personnage a deux têtes, et souvent l'une des têtes est celle d'un jeune homme, tandis que l'autre est celle d'un vieillard [2] (fig. 18). Nul doute qu'il ne faille reconnaître là l'antique *Janus bifrons,* dont l'enseignement des écoles avait perpétué le souvenir. On aimait le symbolisme de ces deux visages : l'un regardait vers le passé, l'autre vers l'avenir ; l'un appartenait à l'année qui venait de s'achever, l'autre à l'année nouvelle [3]. Parfois même, pour plus de clarté, on représentait Janus fermant une porte derrière laquelle disparaissait un vieillard, et en ouvrant une autre à un jeune homme [4]. Enfin, réfléchissant que Janus, avec ses deux visages, ne figurait que deux moments de la durée, le passé et l'avenir, les artistes imaginèrent de lui en donner un troisième, pour signifier le présent : maladroite innovation qui n'eut pas grande fortune, puisqu'on ne pourrait guère en signaler que deux ou trois exemples [5]. Ainsi Janus en

Fig. 18. Janvier (Amiens).

1. V. Cahier, *Caractéristiques des Saints.* Article : Calendrier.

2. Amiens (portail) ; Chartres (portail vieux, porche du nord) ; Notre Dame de Paris (rose du vitrail) ; beaucoup de psautiers, notamment B. N. lat. 1328, 238, 320, 828, 1394. Arsenal (psautier de St-Louis). Ste-Geneviève 2200, 2690.

3. Isid. de Séville, *Etymol.* V, 33. *Patrol.*, t. 82, col. 219 « bifrons idem Janus pingitur, ut introïtus anni et exitus demonstretur ».

4. Portail de Saint-Denis ; vitrail de Chartres, bas-côté méridional du chœur ; Arsenal (psautier de St-Louis) ; B. N., latin 238.

5. Vitrail de Chartres ; B. N. latin 1076. Je ne vois pas que les sculpteurs aient adopté l'invention des peintres.

personne, assis à la table de famille, ouvre joyeusement l'année du moyen âge.

Février ne marque pas encore la reprise des travaux des champs. En Italie, le soleil brille déjà et le paysan commence à tailler la vigne, comme on le voit dans un manuscrit italien de la Bibliothèque nationale [1]. Mais, dans la France du nord, Ile-de-France, Picardie, Champagne, dans la France des cathédrales, février est un rude mois d'hiver. Le paysan reste chez lui, quand rien ne l'oblige à sortir, et il se chauffe à un bon feu de bois. A Paris, à Amiens, ces petites scènes d'intérieur sont d'une charmante intimité (fig. 19). Il semble que le pauvre vilain vienne de marcher longtemps dans la neige, sous la bise glaciale. A peine assis, sans prendre le temps de quitter son manteau, il enlève ses souliers pour se chauffer à l'aise. On sent que la maison est bien close au vent d'hiver. Il y règne une douce chaleur et une sécurité profonde : un jambon pend au plafond, et il reste encore, accroché au dressoir, un chapelet d'andouilles.

Fig. 19. Février (Amiens).

En mars, il n'est plus permis de rester au coin du feu. A Paris, le bélier du zodiaque de Notre-Dame est entouré des premières fleurs [2]. Le paysan va à sa vigne. A Chartres, à Semur, il la taille ; ailleurs il la bèche, même à Amiens (fig. 20), qui est aujourd'hui au-delà des limites où croit la vigne, mais qui eut des vignobles au

Fig. 20. Mars (Amiens).

1. B. N. latin 320.
2. Il en est de même au zodiaque de la rose occidentale.

moyen âge, comme le prouvent les appellations qui sont restées attachées à plusieurs propriétés. Comme le vent est froid et le ciel changeant, à Chartres le vigneron garde le manteau d'hiver et le capuchon [1].

Pour l'homme du moyen âge, avril est le plus beau mois de l'année ; il le préfère au mois de mai. Un manuscrit nous montre avril sous la figure d'un roi qui trône, une jeune branche dans une main, un sceptre dans l'autre [2]. Avril est le mois que chantent les trouvères. Nos vieux poètes semblent n'avoir senti que le charme printanier de la nature,

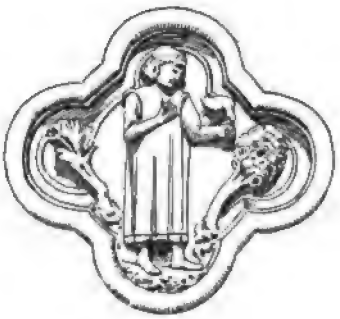

Fig. 21. Avril (Amiens).

comme, plus tard, les peintres du XVIIe siècle n'en comprirent que la splendeur automnale. La première pointe du printemps, le clair soleil de Pâques, les vergers fleuris sous la menace d'un ciel changeant, apportaient plus de joie au cœur du paysan du XIIIe siècle, que les beaux jours de l'été. Le mois d'avril avec sa grâce indécise, son humeur mobile, fut conçu comme un adolescent couronné de fleurs. Ainsi le représentent nos sculpteurs du XIIIe siècle. A Chartres, au seuil de la Beauce, avril porte à la main un bouquet d'épis, pour rappeler que c'est à ce moment de l'année qu'ils se forment. Le même emblème se

Fig. 22. Mai (Amiens)

1. Chartres, zodiaque du porche du nord.

2. B. N. latin 238, psautier du XIIIe siècle. — A Soissons, à la fin du moyen âge, les jeunes gens nommaient au mois d'avril un « prince de la jeunesse » : Dormay, *Hist. de Soissons*, L. VI, ch. XXVI ; la figure du mois d'avril telle que les artistes la conçoivent a l'air souvent d'être ce prince de la jeunesse.

remarque au portail de Notre-Dame de Paris. Il semble donc qu'en ce doux mois le paysan de la Beauce et de l'Ile-de-France se contente de regarder son blé pousser. Mais le vigneron de la Champagne ne se repose pas : la vigne est plus exigeante que le blé ; il fallait la bêcher en mars, il faut la tailler en avril [1].

Mai s'avance en chevaleresque appareil. Mai est le mois des gentilshommes. Avec les beaux jours, le baron reprend ses chevauchées et ses chasses. Dans nos calendriers sculptés ou peints on le voit se promener, tantôt à pied, tantôt à cheval [2]. Parfois, comme au vitrail de Chartres, il a une lance à la main, mais le plus ordinairement il porte une branche pacifique ou une fleur ; souvent il tient son faucon sur le poing [3]. Que fait cependant le vilain ? Lui aussi il jouit

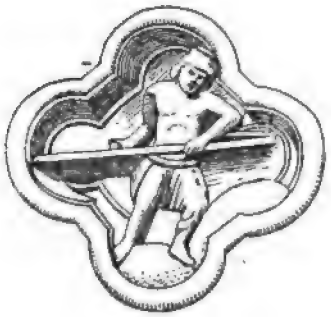

Fig. 23. Juin (Amiens).

Fig. 24. Juillet (Amiens).

de la saison et des derniers loisirs avant les grands travaux de l'été ; à Amiens, il se repose à l'ombre (fig. 22).

En juin, on fauche les prés. A Chartres [4], le travail n'a pas encore commencé, c'est sans doute le matin de la Saint-Barnabé, date traditionnelle : le faucheur s'en va au pré, un chapeau rond sur la tête, la faulx sur l'épaule, la pierre à

1. Reims, portail.

2. Les miniatures montrent presque toujours un cavalier. Le baron à cheval se voit au portail vieux et au vitrail de Chartres, au portail de Semur ; à Senlis, il tient son cheval par la bride.

3. Chartres, aux deux portails. — N.-D. de Paris, portail : le personnage de la rose de N.-D est une restauration. — Senlis, portail.

4. Porche du nord.

aiguiser au côté. A Amiens, le faucheur est dans le feu de l'action : il lance sa faulx au plus épais de l'herbe (fig. 23). A Paris, le foin est déjà sec : le paysan le rapporte à la grange et revient courbé sous la charge. Les manuscrits donnent des variantes insignifiantes. Le manuscrit italien déjà signalé [1], qui fut sans doute enluminé par un artiste de la chaude Campanie, fait commencer en juin la moisson. Dès le XIIIe siècle, on voit apparaître, dans les livres à miniatures, le motif de la tonte des moutons qui deviendra si fréquent au XVe et au XVIe siècle [2].

En juillet, la moisson. A Chartres [3], comme presque partout ailleurs, le paysan coupe le blé avec une faucille. Mais, au portail de Notre-Dame de Paris, le moissonneur, avant de se mettre à l'ouvrage, d'un geste plein de vérité, aiguise une grande faulx.

En août, le moisson n'est pas encore terminée : elle conti-

Fig. 25. Août (Amiens).

Fig. 26. Septembre (Amiens).

nue au portail nord de Chartres, à Paris, à Reims. Mais ailleurs, à Senlis, à Semur, à Amiens (fig. 25), on commence déjà à battre. Rude besogne : le paysan, nu jusqu'à la ceinture [4], travaille seul, sans un compagnon qui le soutienne du rythme de son fléau.

Septembre. Le paysan a à peine eu le temps de reprendre

1. B. N. latin 320.
2. Ste Geneviève, ms. 2200. (Imaige del monde, XIIIe siècle).
3. Portail vieux.
4. Rose de N.-D. de Paris ; manuscrits. A Amiens, il est habillé.

haleine, et déjà la vendange arrive. Dans cette vieille France, qui semble avoir été plus chaude que la nôtre[1], on avait vendangé partout à la fin de septembre, et le vigneron dansait joyeusement dans la cuve. La Champagne seule faisait exception. A la cathédrale de Reims, on bat encore le blé en septembre, et ce n'est qu'en octobre qu'apparaissent la cuve et le tonneau. A Amiens, on récolte les fruits (fig. 26).

Octobre, dans nos provinces aux vignes illustres, voit la fin des travaux du vigneron. En Bourgogne (Semur), en Champagne (Reims), le vin qui a fermenté dans la cuve est transvasé dans les tonneaux. Ailleurs, à Paris, à Chartres,

Fig. 27. Octobre (Amiens).

Fig. 28. Novembre (Amiens).

c'est le temps des semailles. L'homme, qui a repris le manteau d'hiver[2], semble marcher avec lenteur sous le ciel déjà froid d'octobre. Le grain emplit son tablier. Le bras prend son élan pour disperser au loin la semence. La beauté du « geste auguste » a été parfaitement sentie par les artistes du XIIIe siècle[3].

En novembre, il faut se préoccuper de l'hiver qui approche. A Reims, le paysan va faire sa provision de bois. A Paris, à

1. M. de Caumont avait déjà posé cette question au congrès des Sociétés savantes de Paris en 1857 : L'examen des zodiaques indique-t-il des changements dans l'époque des récoltes et des semailles ? (*Bull. Monum.*, t. XXIII, p. 269 et suiv.). La vendange seule semble avoir été un peu plus précoce.

2. N.-D. de Paris, rose.

3. Par ex., au portail de N.-D. de Paris : le bas-relief est malheureusement très mutilé.

Chartres, on voit le porcher avec son troupeau à la lisière des forêts. Ce sont les forêts de chênes, les grandes forêts druidiques de la Gaule, si profondes encore au XIIIe siècle. Les vents d'automne ont abattu les glands, et les porcs s'engraissent pour les fêtes de décembre. En plus d'un endroit, à Chartres même [1], à Semur, on tuait et on salait le porc dès novembre. Mais à Paris, à Reims, à Senlis, on attendait le mois suivant. A Amiens, où le calendrier est un peu en retard, le paysan sème (fig. 28).

La fin de décembre est, comme le commencement de janvier, un temps de réjouissance et de repos. Il semble qu'on n'ait d'autre préoccupation que de préparer les joyeux banquets de Noël. Bas-reliefs et manuscrits ne nous montrent que gens occupés à tuer le porc, à assommer le bœuf [2], à enfourner des gâteaux [3]. Parfois aussi, décembre, comme janvier, est représenté sous la figure d'un joyeux compagnon, le verre et le couteau en main, assis en face d'un jambon [4]. L'année commence et s'achève dans la joie [5].

Fig. 29. Décembre (Amiens).

Tout cela simple, grave, tout près de l'humanité. Il n'y a rien là des grâces un peu fades des fresques antiques : nul amour vendangeur, nul génie ailé qui moissonne. Ce ne sont pas non plus les charmantes déesses florentines de Botticelli

1. Vitrail et portail vieux. De même dans les manuscrits : B. N. latin 1077, 238, 1320, 1394.
2. B. N. latin 1077.
3. B. N. latin 1394.
4. Chartres : portail vieux ; vitrail. Arsenal : bréviaire de Saint-Louis ; Bibl. Nat. : latin 320, 238.
5. Le moyen âge résumait en quatre vers latins bien connus les occupations de chaque mois :

Poto, ligna cremo, de vite superflua demo ;
Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum ;
Fœnum declino, messes meto, vina propino ;
Semen humi jacto, mihi pasco suem, immolo porcos.

qui dansent à la fête de la Primavera. C'est l'homme tout seul, luttant avec la nature ; et l'œuvre est si pleine de vie, qu'elle a gardé, après cinq siècles, toute sa puissance d'émouvoir.

II

Des travaux manuels l'homme s'élève à la science. Le savoir, en dissipant l'erreur, nous relève en partie de la chute originelle. Les sept arts ouvrent sept voies (trivium et quadrivium) à l'activité humaine. Dans la grammaire, la rhétorique et la dialectique d'une part, dans l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique d'autre part, sont contenues presque toutes les connaissances que l'homme peut acquérir en dehors de la révélation [1].

Au-dessus des sept arts s'élève la Philosophie qui en est la mère. La Philosophie et les sept arts sont le suprême effort de l'intelligence humaine : au-delà commence l'œuvre de Dieu.

Nos artistes du XIIIe siècle, jaloux d'embrasser tout le domaine de l'activité humaine, ne manquèrent pas de sculpter ces huit Muses du moyen âge à la façade de nos cathédrales. Elles se présentent généralement sous la figure de jeunes femmes pleines de gravité, majestueuses comme des reines. On reconnait au premier coup d'œil qu'elles n'ont jamais vécu de notre vie, qu'elles trônent au-dessus du monde comme ces Idées dont parle Goethe. Elles tiennent à la main divers attributs, clairs sans doute pour les contemporains, mais obscurs pour nous. Il importe donc de les expliquer, et nous y parviendrons sans peine, si nous remontons jusqu'à l'origine de ces personnifications des sciences.

La division des sciences en trivium et en quadrivium a été imaginée par les anciens. Mais, c'est à la fin du monde

1. Saint Augustin, *Traité de ordine*, II, 12. *Patr.*, t. 32, coll. 1011.

antique, à l'heure où les barbares menaçaient de faire disparaître les derniers restes de la civilisation, que quelques esprits cultivés s'efforcèrent de sauver les sciences en les présentant sous le plus petit volume. Saint Augustin fut sans doute le premier qui songea à composer un manuel des sept arts : mais son Encyclopédie, dont nous ne possédons plus qu'un fragment, demeura inachevée[1]. Boèce écrivit quelques chapitres du quadrivium : son *De institutione arithmetica* en deux livres, son *De musica* en cinq livres, son *Ars geometrica*[2], transmirent au moyen âge quelques pauvres fragments de la science grecque. Vers le même temps, Cassiodore, dans son *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, donna un manuel complet des sept arts[3]. Avec Cassiodore la pensée antique s'obscurcit tout-à-fait. Son livre était destiné aux moines de Vivarium, auxquels il s'efforce de démontrer que les sept arts sont indispensables à l'intelligence des Écritures. Car, dit-il, Moïse posséda dans sa plénitude la connaissance des sept arts, et les païens n'ont fait que lui dérober quelques lambeaux de sa science.

Isidore de Séville, au seuil du moyen âge, consacra définitivement dans ses *Etymologies* la division du trivium et du quadrivium[4].

Les cadres où le moyen âge s'enferma furent donc tracés dès la fin de l'antiquité. Les livres que nous venons de citer furent tous classiques au XIIe et au XIIIe siècle ; mais il en est un qui, dans les écoles, fut plus célèbre que tous les autres : c'est le fameux traité des sept arts que Martianus Capella publia sous le titre fallacieux de *Noces de Mercure et de la Philologie*. Martianus Capella, grammairien africain du Ve siècle, eut la prétention d'égayer l'austérité de la science

1. S. Augustin dit qu'à Milan il avait écrit six livres sur la Musique et un livre sur la Grammaire ; il ajoute qu'il composa plus tard des traités de Rhétorique, de Géométrie, d'Arithmétique et de Philosophie. Voir *Retractationum libri duo*, I, 6. *Patrol.*, tome 32, col. 585 et suiv.

2. L'attribution de l'*Ars geometrica* à Boèce a été contestée.

3. *Patrol.*, tome 70, col. 1149 et suiv.

4. *Etymol.* Livre I. *Patrol.*, tome 82.

par les grâces de l'imagination. Son manuel s'ouvre par un roman. Il imagine que Mercure, décidé enfin à prendre femme, demande la main de la Philologie. Le jour du mariage, la jeune épouse se présente avec son cortège composé des sept sciences du trivium et du quadrivium. Chacune des paranymphes s'avance à son tour, et elle fait, en présence du dieu, un long discours qui est un traité complet de la science qu'elle représente. Nous rencontrons là, pour la première fois, les sciences personnifiées. Les figures bizarres enfantées par l'imagination africaine de Martianus Capella s'imposèrent à la mémoire du moyen âge plus tyranniquement que les plus pures créations des maîtres. Elles vécurent jusqu'à la Renaissance de la vie puissante de l'art[1]. Un obscur rhéteur d'Afrique a fait ce que peu d'hommes de génie ont su faire : il a créé des types. Les artistes du moyen âge, il est vrai, durent travailler à simplifier ces figures surchargées d'ornements comme des femmes de Carthage.

La Grammaire, que Martianus Capella introduit d'abord, s'avance vêtue de la *pænula*. Elle porte à la main un étui d'ivoire qui ressemble à la trousse d'un médecin, car la grammaire est une vraie thérapeutique qui nous guérit de tous nos vices de langage. Dans sa trousse on peut voir, entre autres choses, de l'encre, des plumes, un martinet, des tablettes et une lime où des traits d'or marquent huit divisions, symboles des huit parties du discours. On aperçoit encore une sorte de scalpel (*scalprum*), avec lequel la Grammaire fait diverses opérations à la langue et aux dents pour rendre la prononciation plus facile[2].

La Dialectique, qui vient ensuite, est une femme maigre drapée dans un manteau noir : des yeux vifs brillent dans son visage pâle ; ses cheveux, enroulés avec art, descendent par étages sur ses épaules. De la main gauche elle tient un serpent à moitié caché sous sa robe ; dans la main droite elle

1. Voir la fresque des arts libéraux que Botticelli peignit à la villa Lemmi, aujourd'hui au Louvre.

2. Martian. Capella, Liv. III, 223. Edit. Teubner, 1866.

Fig. 64. Vitrail symbolique de Bourges
(d'après Martin et Cahier).

à une tablette de cire et un hameçon[1]. Rémi d'Auxerre, qui écrivit au xe siècle un commentaire sur Martianus Capella, n'est nullement embarrassé pour expliquer les attributs de la Dialectique. La subtilité du moyen âge ne s'étonnait pas de celle des rhéteurs antiques. Suivant lui, les cheveux roulés désignent le syllogisme, le serpent les ruses sophistiques, l'hameçon les arguments captieux[2].

La Rhétorique est une vierge armée qui marche au son des trompettes. Elle est belle, grande, svelte ; un casque couvre sa chevelure et elle brandit des armes menaçantes. Sur sa poitrine étincellent des pierreries, et un manteau brodé de mille figures l'enveloppe[3].

La Géométrie porte une robe merveilleuse : on y voit brodés le mouvement des astres, l'ombre que fait la terre dans le ciel, les signes du gnomon. Dans sa main droite elle tient un compas (*radius*), dans sa main gauche une sphère. Devant elle, on a placé une table couverte de poussière verdâtre où elle dessinera ses figures[4].

L'Arithmétique a la beauté grandiose des déesses primitives : en la contemplant, on comprend qu'elle est née avec le monde De son front s'échappe un rayon qui bifurque et devient double, puis triple, puis quadruple, et qui, après s'être multiplié à l'infini, revient à l'unité. Ses doigts sont agiles et se meuvent avec une incompréhensible rapidité. Leur mouvement rappelle celui des vers (*vermiculati*), et symbolise, affirme Rémi d'Auxerre, la rapidité de ses calculs[5].

L'Astronomie jaillit soudain d'une auréole de flammes. Elle apparaît avec une couronne d'étoiles sur ses cheveux étincelants. Elle ouvre deux grandes ailes d'or aux plumes de cristal. Elle porte, pour observer les astres, un instrument

1. Liv. IV, 328.
2. Le commentaire de Rémi d'Auxerre sur Martianus Capella a été publié par Corpet dans les *Annales archéol.*, tome XVII, p. 89 et suiv.
3. Liv. V, 426.
4. Liv. VI, 580 et 587.
5. Liv. VII, 729.

coudé qui brille dans sa main (*cubitalem fulgentemque mensuram*). Elle a aussi un livre fait de l'assemblage de plusieurs métaux, qui expriment, d'après Rémi d'Auxerre, la variété des zones et des climats qu'elle étudie [1].

La Musique enfin, la belle Harmonia, s'avance avec un cortège de déesses, de poètes et de musiciens. Orphée, Amphion, Arion, la Volupté, les Grâces chantent doucement autour d'elle, pendant qu'elle tire d'ineffables accents d'un grand bouclier d'or tendu de cordes sonores. Des pieds à la tête elle n'est qu'harmonie : à chacun de ses mouvements les lames d'or de son costume frissonnent et rendent de doux sons [2].

Tels sont, autant que l'obscur latin de Martianus Capella permet de le deviner, les attributs et l'aspect des sept suivantes de la Philologie.

Ces sept grandes figures de femmes, éclatantes, surnaturelles comme des mosaïques byzantines, éblouirent le moyen âge. Dès le temps de Grégoire de Tours, la connaissance du livre de Martianus Capella était considérée comme indispensable à tout homme d'église [3]. Au XIe, au XIIe, au XIIIe siècle, il figurait dans la plupart des bibliothèques de monastères ou de chapitres, comme le prouvent les anciens catalogues publiés par M. Léopold Delisle [4].

Désormais, toutes les fois que les poètes essaieront de personnifier les arts libéraux, leur fantaisie ne sera plus libre, ils ne pourront oublier les descriptions du rhéteur africain.

Il est facile d'en donner la preuve. Théodulfe, évêque d'Orléans du temps de Charlemagne, a laissé un petit poème

1. Liv. VIII, 811.
2. Liv. IX, 909.
3. Grég. de Tours, *Hist. Franc.* dernier chapitre.
4. L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits*, tome II, p. 429, 445, 447, 530, 536. (S. Amand, Cluny, Corbie, Saint Pons de Tomières.. etc..), tome III, p. 9. (Bibliothèque de la Sorbonne). — Martianus Capella figure dans la bibliothèque du chapitre de Rouen au XIIe siècle. (*Rec. de l'art chrét.* 1886, p. 455). — Il figure trois fois dans la bibliothèque des papes d'Avignon. (Maurice Faucon, *La librairie des papes d'Avignon*. Paris, 1886, in-8, tome I, p. 185, et tome II, p. 42, 941).

latin sur les sept arts [1]. Il prétend s'être inspiré d'une peinture qu'il avait sous les yeux. Voici comment il décrit la Grammaire :

... læva tenet flagrum, seu dextra machæram.

« Sa main gauche tient un fouet, sa main droite un coutelas (ou mieux, un scalpel) ». On reconnaît deux des attributs imaginés par le rhéteur africain. — La Dialectique est caractérisée par un serpent qui se dissimule sous son manteau :

... corpus tamen occulit anguis.

La Géométrie porte dans sa main droite un compas, dans sa main gauche une sphère :

Dextra manus radium læva vehit rotulam.

L'imitation de Martianus Capella est évidente.

Quatre cents ans après, Alain de Lille, le plus grand poète latin du moyen âge, décrit à son tour les sept arts ; il ajoute, il retouche, mais il conserve aussi beaucoup de traits imaginés par Martianus Capella.

Alain de Lille fait pressentir Dante [2]. Comme lui, il a essayé de résumer en un poème symbolique toute la science de son temps. Il traça la première ébauche du monument colossal que Dante édifia. Son livre, l'*Anticlaudianus*, est le plus noble effort de l'art du cloître. Son vers est d'une charmante harmonie, sa pensée est haute et pure. Que manque-t-il à son poème ? On ne sait : l'air respirable, la vie.

Il imagine que la sagesse purement humaine, la Philosophie (*Prudentia*) veut monter — comme fera Dante — à la recherche de Dieu [3]. Il lui faut un char comme on n'en vit jamais, capable de l'emporter dans l'infini. A sa demande,

1. Theodulfe, *De Septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis. Patrol.*, tome 105, col. 333

2. Alain de Lille né vers 1128 est mort en 1202 à Citeaux. Voir Hauréau, *Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles Lettres*, tome XXXII (1886), p. 1 et suiv. V. aussi *Hist. littér. de la France*, t. XVI, p. 396 et suiv.

3. Chez Dante tout est plus vivant : la Science c'est Virgile, la Théologie c'est Béatrix.

les sept Arts en personne viennent travailler à ce char merveilleux, qui, comme on le voit, symbolise la Science.

La Grammaire vient d'abord : c'est une matrone majestueuse, dont les mamelles gonflées sont toujours prêtes à verser le savoir. Mais, si elle est douce comme une mère, elle est aussi, quand il le faut, sévère comme un père. Elle tient d'une main une férule (*scuticam*), et de l'autre un scalpel pour enlever la rouille des dents et rendre la liberté à la langue :

.... linguasque ligatas
Solvit... (1)

Elle fait le timon du char et y sculpte le portrait des grands grammairiens : Donat, Aristarque.

La Dialectique se présente ensuite. Les veilles l'ont maigri, mais n'ont pas éteint l'éclat de ses yeux. Ses cheveux ne sont pas soutenus par le peigne. De la main gauche elle porte, non pas un serpent, mais un scorpion menaçant [2]. Elle fait l'essieu du char.

La Rhétorique a le visage enflammé, la physionomie changeante. Sa robe brille de mille couleurs. Elle porte à la main une trompette. Elle orne le char d'un revêtement d'or et d'argent, et sur le timon elle sculpte des fleurs [3].

L'Arithmétique s'avance éclatante de beauté. Elle porte la table de Pythagore, et de la main montre « des batailles de chiffres ». Elle fait la première roue du char [4].

La Musique joue de la cithare : elle fait la seconde roue [5].

La Géométrie tient un étalon avec lequel elle mesure le monde :

Virgam virgo gerit, qua totam circuit orbem (6).

Elle fait la troisième roue.

1. *Anticlaudianus*. Liv. II, chap. VII. *Patrol.*, tome 210.
2. Nous trouvons chez Alain de Lille, pour la première fois, le serpent remplacé par un scorpion. L'art nous en fournira plus d'un exemple.
3. Liv. III, ch. II.
4. Liv. III, ch. IV.
5. Liv. III, ch. V.
6. Liv. III, ch. VI. Alain de Lille a traduit le mot « radius », qu'em-

L'Astronomie, qui vient la dernière, lève la tête vers le ciel. Elle est vêtue d'une tunique étincelante de diamants, et elle porte à la main une sphère. Elle fait la quatrième roue.

Quand le char est terminé, la Philosophie y attelle cinq coursiers fougueux, qui sont les cinq sens, et, lâchant la bride, elle s'élance vers le ciel.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer les emprunts qu'Alain de Lille a faits à Martianus Capella. L'imitation est trop visible : imitation discrète d'ailleurs et qui dépouille le modèle de beaucoup d'ornements superflus.

Faut-il insister davantage? Est-il nécessaire de rappeler qu'Henri d'Andeli fit, au XIIIe siècle, en langue vulgaire une « bataille des sept arts » et Jean le Teinturier un « mariage des sept arts », où nous retrouvons les personnifications accoutumées? Faut-il rappeler encore que les images un peu pédantesques des sciences ont trouvé place jusque dans les poèmes chevaleresques, et que, dans le roman d'Erec et d'Enide de Chrestien de Troyes, les fées brodent sur une robe les Muses du quadrivium[1]?

Après tous ces exemples, il paraîtra sans doute bien établi qu'au XIIIe siècle les figures créées par Martianus Capella ont été acceptées de tous les écrivains.

Les artistes se montrèrent aussi dociles. Les plus anciennes représentations des Arts libéraux se trouvent à la façade de Chartres[2] et à celle de Laon[3]. Il semble qu'il en devait être

ploie Martianus Capella non pas par « compas », mais par « règle à mesurer ». La même interprétation se trouve dans Rémi d'Auxerre qui commente « radium » par « virgam geometricalem ».

1. *Erec et Enide*. Bibl. Nation. manusc. franc. 1376, fol. 143.

2. Portail vieux (porte de droite).

3. Laon, façade, dans les voussures de la fenêtre de gauche (2e rang). On aurait beaucoup de peine à étudier ces figures si elles n'avaient été reproduites par Viollet-le-Duc. (*Dict. rais. de l'Archit.*, article : Arts libéraux). A Laon, un vitrail (rose du nord) est encore consacré aux Arts libéraux. Il a été restauré. Reproduit par Martin et Cahier : *Mélanges d'arch.*, t. IV. Voir aussi : *Les vitraux de Laon*, par Florival et Midoux. Paris, 1882-91.

ainsi : car peu d'écoles au moyen âge furent plus célèbres que celles de Chartres et de Laon.

Dès la fin du xe siècle, les écoles de la cathédrale de Chartres, dont l'histoire a été récemment écrite, jetèrent un admirable éclat[1]. Fulbert « ce vénérable Socrate », comme l'appelaient ses élèves, y enseignait toutes les sciences humaines. Déjà les élèves commençaient à accourir des provinces les plus reculées et jusque de l'Angleterre. Plus tard, le grand évêque saint Ives, puis Gilbert de la Porée et Jean de Salisbury dirigèrent tour à tour cette école fameuse. Ces maîtres, qui comptent parmi les plus grands du moyen âge, se distinguaient par leur science encyclopédique, leur respect des anciens, et leur mépris pour les nouvelles méthodes d'enseignement qui prétendaient rendre l'acquisition du savoir plus rapide et plus facile. Gilbert de la Porée, Jean de Salisbury luttèrent toute leur vie contre les Cornificiens, dangereux novateurs, qui voulaient proscrire l'étude de l'antiquité, et réduire à un petit nombre d'années la durée des études. Pendant tout le XIIe siècle, les écoles de Chartres furent le sanctuaire de la tradition, le refuge de l'antiquité. Jamais païen de la Renaissance, ivre de grec et de latin, n'a parlé plus magnifiquement des anciens, que Bernard, écolâtre de Chartres au XIIe siècle : « Si nous voyons plus loin qu'eux, dit-il, ce n'est pas à cause de la puissance de notre vue, c'est parce que nous sommes élevés par eux et portés à une hauteur prodigieuse. Nous sommes des nains montés sur les épaules des géants[2] ».

Ne nous étonnons donc point de voir la série des sept Arts sculptée aux portails de Chartres. Nulle part les sept vierges de Martianus Capella ne furent plus honorées au moyen âge.

L'école de Laon fut presque aussi célèbre que celle de

1. Voir le travail si complet de l'abbé Clerval, *Les écoles de Chartres au moyen âge*. Paris, 1895, in-8.

2. Cité par Jean de Salisbury dans sa *Métalogique*, III, 4. *Patrol.*, tome 199, col. 900.

Chartres. Elle eut deux maîtres qui, pendant près d'un demi-siècle, en firent la première école de la chrétienté : Raoul et surtout Anselme de Laon [1]. Anselme de Laon, « la lumière de la France et du monde », comme l'appelle Guibert de Nogent [2], fut le maître de Guillaume de Champeaux et d'Abélard. On venait étudier à Laon de l'Italie et de l'Allemagne. Des maîtres déjà fameux quittaient leur chaire et s'asseyaient de nouveau sur les bancs pour entendre les leçons d'Anselme [3]. Rien ne décourageait les élèves, ni la distance, ni les évènements tragiques qui s'accomplissaient à Laon sous leurs yeux, l'incendie de la cathédrale, le meurtre de l'évêque, l'exil des citoyens [4].

Il semble vraiment que les Arts libéraux de Laon aient été sculptés à la façade de la nouvelle cathédrale et peints sur une des roses, près d'un siècle après, en mémoire d'Anselme, « le docteur des docteurs ».

A Auxerre, les Arts libéraux sont aussi représentés deux fois [5]. C'est que l'école de la cathédrale d'Auxerre avait eu, au XIIe siècle, une réputation qui s'était étendue au loin. Thomas, plus tard évêque de Cantorbéry, revenant de Bologne, crut devoir terminer ses études à Auxerre [6]. On peut affirmer d'une façon générale que dans toutes les églises où l'on voit représentés le trivium et le quadrivium il y eut une école florissante. Ainsi s'explique la présence des Arts libéraux à Sens, à Rouen, à Clermont, à Soissons [7].

1. Fin du XIe siècle.

2. *De vita sua*, Liv. III, ch. IV, *Patrol.* tome 156.

3. Sur Anselme de Laon, voir *Hist. littér. de la France,* tome VII, page 89 et suiv.

4. Ces évènements se passaient en 1112 ; Anselme est mort en 1117.

5. Sculptés à la façade occident., portail de droite (très mutilés), et peints à la rose d'une fenêtre du chœur. Le vitrail a été publié par Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges,* Pl. d'Etude XVII.

6. *Hist. littér. de la France,* t. IX, p. 43.

7. Sens : façade occid., portail central (reproduct. dans Viollet-le-Duc. *Dict. rais. de l'Arch.* article : Arts libéraux). Rouen : portail des Libraires, au trumeau. La série est mutilée et incomplète. Clermont : façade du nord, dans la partie haute (rose du gâble). Soissons : vitrail du chevet.

A Paris, dans la ville que Grégoire IX appelait « *parens scientiarum* », ou encore « *Cariath Sepher* », « la ville des livres »[1], à Notre-Dame, qui vit grandir la jeune Université à son ombre, — il serait surprenant de ne pas trouver quelque représentation des sept Arts. Ils y étaient, en effet, avant les mutilations qui déshonorèrent la façade à la fin du XVIIIe siècle, ils décoraient, au portail central, le trumeau où s'adossait la statue du Christ[2].

Etudions maintenant chacune des représentations des Arts libéraux, telles qu'elles s'offrent à nous dans les cathédrales, et voyons jusqu'à quel point les artistes se sont inspirés du texte de Martianus Capella. Quelques miniatures de manuscrits, et même quelques monuments étrangers à la France, nous fournirons, à l'occasion, des détails précieux.

Fig. 30. La Dialectique.
Figurine de la cathédrale de Laon
(d'après Viollet-le-Duc).

La Grammaire est bien la femme vénérable, au long manteau, que décrit Martianus ; mais, de tous les attributs que lui prête le rhéteur antique, les artistes du moyen âge n'en ont retenu qu'un seul : la férule. Ils agirent très sagement. Il est évident que la trousse de médecin, le scalpel, la lime à huit divisions n'offraient rien d'assez clair à l'esprit. Avec un bon sens parfait, les sculpteurs et les peintres, plus résolument

1. Bulle de 1231. Voir *Hist. littér.*, tome XVI, p. 48.

2. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'arch.* Article : Arts libéraux. Beaucoup de représentations des Arts libéraux ont disparu. On les voyait sur le pavé de Saint-Rémi, à Reims, de l'Eglise d'Ainay, à Lyon, de la cathédrale de Saint-Omer. Un vitrail de Saint-Yved de Braisne leur était consacré. Voir *Ann. archéol.*, tome XI, p. 71.

que les poètes, dépouillèrent les sciences de Martianus Capella de leur trop riche parure : ils ne conservèrent que l'essentiel. Désireux de marquer le caractère élémentaire de l'enseignement que donne la Grammaire, les sculpteurs et les peintres ont représenté à ses pieds deux jeunes enfants la tête penchée sur leurs livres [1] (fig. 32).

La Dialectique a le serpent ; c'est à cet attribut qu'on la reconnaît au premier coup d'œil [2]. Les exceptions sont rares : une seule mérite d'être signalée. Au portail vieux de Chartres, la Dialectique porte un scorpion. Alain de Lille, lui aussi, pour des raisons qui nous échappent, avait substitué le serpent au scorpion. L'une et l'autre tradition se perpétuèrent dans l'art, puisque, au XVe siècle, l'artiste inconnu qui peignit les Arts libéraux de la salle capitulaire du Puy, et Sandro Botticelli, dans la fresque de la villa Lemmi, mit un scorpion aux mains de la Dialectique.

La Rhéthorique est très simplement conçue. Nulle part, sauf dans un manuscrit du XIIIe siècle [3], elle n'apparaît avec le casque, la lance et le bouclier. Peut-être la Rhétorique de la façade de Laon, dont le bras droit est brisé, tenait-elle à la main une épée. Il est plus probable, cependant, qu'elle faisait simplement un geste oratoire. C'est avec cette attitude qu'elle se montre le plus souvent à nous, à moins que, comme dans la rose de Laon, elle n'écrive sur ses tablettes.

L'Arithmétique ne pouvait être représentée avec ce faisceau de rayons lumineux qui partent de son front et se prolongent, en se multipliant, jusqu'à l'infini. Un autre trait de la description de Martianus Capella fixa l'attention des artistes. Il signale, parmi les particularités qui la distinguent,

1. Il en est ainsi déjà au portail vieux de Chartres où se trouve certainement la plus ancienne figure sculptée de la Grammaire qui nous soit parvenue. La tradition est encore fidèlement respectée au XVe siècle (fresque du Puy).

2. Au vitrail d'Auxerre la Dialectique, parfaitement reconnaissable au serpent qui l'entoure, a été appelée par erreur « alimetica », arithmétique.

3. Ste-Geneviève, manuscr. n° 1041-42, f° 1 v° (XIIIe siècle).

la surprenante agilité de ses doigts. C'est pourquoi, à la rose du vitrail d'Auxerre et au portail de la cathédrale de Fribourg, l'Arithmétique est représentée les bras tendus, les mains ouvertes, les doigt comme en mouvement [1]. A Laon, un semblable geste parut sans doute obscur à l'artiste ; c'est pourquoi il imagina de mettre entre les doigts de l'Arithmétique les boules de l'abaque. Il exprimait ainsi clairement l'idée, difficile à faire entendre au moyen des couleurs ou des lignes, que l'Arithmétique, sur ses doigts, fait les calculs les plus compliqués. A Laon, l'Arithmétique est figurée deux fois de la sorte : au portail occidental et dans le vitrail de la rose du nord. Peu d'artistes furent aussi ingénieux que le sculpteur et le peintre de Laon à traduire leurs textes. Partout ailleurs, ils se contentèrent de représenter un personnage assis devant une tringle où glissent des boules [2], ou devant une table couverte de chiffres [3].

La Géométrie a dans Martianus Capella des attributs très clairs : une table où elle trace des figures, un compas ou une verge graduée, suivant le sens qu'on donne au mot *radius*, et une sphère. Ces attributs, à l'exception de la sphère, qui eut pu faire confondre la géométrie avec l'astronomie, se retrouvent dans presque toutes nos cathédrales. A Sens et à Chartres le compas a été brisé, et la tablette où la Géométrie trace ses épures subsiste seule. Mais, à la façade de Laon, la figure de la Géométrie est intacte. Partout le mot *radius* a été interprété dans le sens de compas. Cependant, comme pour concilier les deux sens, on met parfois à la Géométrie un compas dans une main et une règle dans l'autre. Il en

1. Par erreur, à Auxerre, elle est appelée « (di) alectica ». Nous avons vu que la dialectique est en revanche nommée « alimetica ». Il y a eu une permutation d'inscriptions.

2. Manuscrit de l'*Hortus deliciarum* : Calques au Cabinet des Estampes dans la collection Bastard de l'Estang. L'original qui était à Strasbourg a brûlé pendant le bombardement.

3. Cathédrale de Clermont. Vitrail de la chapelle Saint-Piat à Notre-Dame de Chartres. Manuscrits : B. N. franc. 574, f° 28 (*Image du monde*, XIVe s.). B. Ste-Geneviève, n° 2200, f° 58 v° (*Image du monde*, XIIIe siècle). Vitrail de Soissons.

est ainsi au vitrail d'Auxerre, au portrail de Fribourg, et dans certains manuscrits [1].

L'Astronomie n'a plus la splendeur dont Martianus Capella l'avait revêtue : elle n'a plus d'auréole de lumière, plus d'ailes d'or et de diamants. Elle a seulement cet instrument coudé « *cubitalem mensuram* », qui lui sert à prendre les hauteurs des étoiles, et parfois aussi le livre fait de divers métaux, où elle retrouve l'image des climats. A Sens (fig. 31), à Laon, à Rouen, à Fribourg, l'Astronomie lève vers le ciel un disque sillonné généralement d'un trait brisé. Au vitrail d'Auxerre, elle porte le livre [2].

Fig. 31. L'Astronomie. Bas-relief de Sens (d'après Viollet-le-Duc).

La Musique est, de toutes les personnifications imaginées par Martianus Capella, la seule qui n'ait rien conservé des traits qui la distinguent dans l'original. La païenne Harmonia, qui s'avance à la tête d'un cortège de poètes et de dieux en jouant d'un instrument inconnu, a été remplacée par une femme assise qui frappe avec deux marteaux sur trois ou quatre cloches [3]. Au moyen âge, la Musique n'eut presque jamais d'autres

1. *Hortus deliciarum*, et B. Ste-Geneviève, 2200, f° 58 v°.

2. Au portail vieux de Chartres et au vitrail de Laon, comme d'ailleurs dans le manuscrit de l'*Hortus deliciarum*, l'Astronomie, les yeux levés vers le ciel, tient à la main un boisseau. Est-il destiné à étudier les étoiles par réflexion, comme le pense Viollet-le-Duc (article : Arts libéraux) ? Rappelle-t-il que l'Astronomie fixe l'époque des semailles, comme le croit l'abbé Butteau (*Monogr. de Chartres*, tome II, p. 77) ? C'est ce qu'il est difficile de décider en l'absence d'un texte que nous n'avons pas réussi à découvrir.

3. Au portail d'Auxerre et sur le fameux candélabre de bronze de

attributs. Dans les psautiers du XIIIe siècle, pour rappeler que le roi David fut le plus grand des musiciens et comme la vivante incarnation de la Musique, les miniaturistes le représentent frappant avec deux marteaux sur des cloches suspendues devant lui [1]. On trouve là la trace d'une légende fort répandue au moyen âge sur les origines de la musique. Vincent de Beauvais rapporte, après Pierre Comestor, que Tubal, descendant de Caïn, inventa la musique en frappant des corps sonores avec des marteaux de poids différents : « Les Grecs, ajoute-t-il, ont fabuleusement attribué cette invention à Pythagore » [2]. Nul doute que les marteaux mis par les artistes du moyen âge aux mains de la Musique ne soient destinés à rappeler son origine.

On voit quelle puissance plastique était contenue dans le texte de Martianus Capella, puisque deux et même trois siècles ne se lassèrent pas d'y recourir. Le moyen âge ne put se figurer les sept Arts autrement que sous la figure de sept vierges majestueuses. Les exceptions ne comptent pas [3].

Au portail vieux de Chartres, l'artiste se conformant plus exactement encore au texte de Martianus Capella lui a emprunté une idée nouvelle. Dans le livre du rhéteur, en effet, les sciences s'avancent presque toutes accompagnées d'un cortège composé des grands hommes qui s'illustrèrent en les cultivant. C'est pourquoi, à Chartres, au-dessous de

la cathédrale de Milan (XIIIe s.), la Musique est représentée jouant de la cithare. Ce sont là des exceptions.

1. Les exemples sont innombrables. Citons seulement B. Ste-Geneviève n° 2689, f° 124 et 2690, f° 99 (XIIIe s.).

2. *Specul. doctrin.* Lib. XVI, cap. 25.

3. Les bas-reliefs de la façade de la cathédrale de Reims (portail de gauche, chambranle) où Didron a voulu voir les Arts libéraux *(Ann. archéol.*, tome XIV, p. 25 et suiv.) sont très obscurs. Il me paraît très peu probable que ces nombreux personnages qui semblent, il est vrai, méditer, mais qui n'ont pas d'attributs clairs, symbolisent les sciences. Le chanoine Cerf *(Hist. de la cathédrale de Reims*. Reims, 1861, in-8, tome II, p. 102), émet des doutes très légitimes.

chacune des personnifications des Arts libéraux, se voit un homme assis qui écrit ou qui médite.

Il n'est pas facile de désigner ces personnages par leur nom, puisque Martianus Capella en admet non pas un, mais plusieurs, dans le cortège de chaque science. Cependant, en s'aidant des livres les plus répandus au moyen âge, et en recourant à des monuments analogues, quoique postérieurs, on peut arriver à des vraisemblances.

Fig. 32. La Grammaire. Sous ses pieds Donat ou Priscien. Chartres. (D'après Viollet-le-Duc).

Le personnage qui est sous la Grammaire ne peut être que Donat ou Priscien (fig. 32). Le moyen âge donne la préférence tantôt à l'un, tantôt à l'autre ; la plupart du temps il ne les sépare pas. Isidore de Séville, qui nomme, dans ses *Etymologies*, l'inventeur de chaque science, pour la grammaire désigne Donat[1]. Mais à Chartres même, au XIIe siècle, l'écolâtre Thierry, dont on a conservé l'*Heptateuchon* ou *Manuel des sept arts,* mettait sur la même ligne Donat et Priscien : il enseignait la grammaire avec les livres de l'un et de l'autre[2]. A Florence, dans la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella, des fresques du XIVe siècle qui représentent, comme à Chartres, au-dessous des sept sciences, l'homme qui s'y est le plus illustré, nous montrent, au dire de Vasari, le grammai-

1. Isid. *Etym.* Liv. I, ch. VI. *Patrol.*, tome 82.

2. Abbé Clerval, *L'enseignement des Arts libéraux à Chartres et à Paris, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres.* Paris, 1889, brochure.

rien Donat assis au-dessous de la Grammaire [1]. Mais les fresques du XVe siècle de la salle capitulaire du Puy, conçues exactement comme celles de Florence, représentent aux pieds de la Grammaire Priscien, dont le nom est écrit en toutes lettres [2]. Il est donc difficile d'affirmer, comme a fait l'abbé Bulteau, qu'à Chartres on a représenté Priscien à l'exclusion de Donat.

Au-dessous de la Rhétorique, on ne peut guère hésiter à voir Cicéron. Bien qu'à Chartres on ne le connut, au XIIe siècle, que par ses traités les plus scolastiques, le *De inventione*, le *De partitione oratoria* et la *Rhéthorique à Herennius*, qu'on lui attribuait [4], — il n'en était pas moins, pour les hommes d'alors, le maître de l'art oratoire. « La rhétorique, écrivait Alain de Lille, peut être appelée la fille de Cicéron » [5]. C'est lui qui est assis aux pieds de la Rhétorique dans la fresque du Puy. C'est lui aussi sans doute, quoique Vasari ne le nomme pas, qu'on voit dans la fresque de Florence. Car cet homme, à qui l'artiste a donné spirituellement trois mains, pour marquer que deux n'eussent pu suffire à son activité, qui peut-il être, sinon Cicéron ?

La Dialectique de Chartres est accompagnée d'un homme qui trempe sa plume dans l'encrier et se prépare à écrire. On peut affirmer, sans craindre de se tromper, que c'est le grand maître de l'École, Aristote. Dès la fin de l'antiquité, Isidore de Séville proclame qu'Aristote est le père de la dialectique [6]. Tout le moyen âge le répéta après lui. Mais Chartres semble avoir eu des raisons particulières pour mettre Aristote en rapport avec la figure de la Dialectique. En effet, c'est très probablement un écolâtre de Chartres, Thierry, qui fit

1. Vasari, *Vite*, Firenze, 1878 (Edit. Milanesi), tome I, p. 580. Vasari, en pareille matière, est sujet à caution. Au XVIe siècle, la tradition du moyen âge était en grande partie perdue.

2. Voir le rapport de Mérimée sur les peintures du Puy, qu'il a lui-même découvertes. *Ann. arch.*, tome X, p. 287 et suiv.

4. V. Clerval., *loc. cit.*

5. *Anticlaudianus*, liv. III, ch. II.

6. *Etymol.*, liv. I, chap. XXII.

connaître le premier à la France l'*Organum* complet. En 1136, Abélard ne possédait encore que les deux premiers traités qui composent l'*Organum*, c'est-à-dire les *Catégories* et l'*Interprétation* [1]. Vers 1142, Thierry insère les autres (*Analytiques*, *Topiques*, *Sophistiques*) dans l'*Heptateuchon* [2]. D'autre part, ce sont ses élèves, Jean de Salisbury, Gilbert de la Porée, plus tard directeurs des écoles de Chartres, qui parlent les premiers des livres encore inconnus d'Aristote. C'est donc à Chartres, suivant toute vraisemblance, que le fameux livre d'Aristote fut étudié dans son intégrité pour la première fois. Chartres, en ce sens, est le vrai berceau de la scolastique. Nous ne pouvons donc douter qu'Aristote ne figure au portail vieux de la cathédrale, qui fut décoré de bas-reliefs au moment même où Thierry venait d'achever son livre [3].

Quel est le personnage qui, assis au-dessous de la Musique, écrit avec application ? Il est difficile de songer à Tubal, que Vincent de Beauvais, nous l'avons vu, donne pour l'inventeur de la musique ; car on le verrait, comme à Florence ou au Puy, frappant de ses deux marteaux sur l'enclume. A Chartres, l'homme réfléchi qui, la plume en main, compose un traité didactique, a bien plus l'air d'un savant que d'un patriarche antidéluvien. C'est très vraisemblablement Pythagore : le sculpteur de Chartres a suivi la tradition rapportée par Cassiodore [4] et par Isidore de Séville [5], qui lui attribue la découverte des lois de la musique.

1. V. Hauréau, *Hist. de la Philos. Scolastique,* tome I, et Cousin, *Abélard* (préface).

2. V. Clerval, *L'enseignem. des Arts liber. etc.* La date de 1142 que donne l'abbé Clerval pour la rédaction de l'*Heptateuchon* semble assez bien établie.

3. Sur la date probable du portail vieux de Chartres, dont les figures doivent avoir été sculptées aux environs de 1145, voir W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter.* Strasbourg, 1894, in-8, ch. VII. Les textes du cartulaire sont discutés avec soin.

4. Cassiodore. *De artibus ac discipl. liberalium artium,* cap. V. *Patrol.* tome 70.

5. *Etymol.* Liv. III, ch. XV. *Patrol.*, tome 82.

Sous l'Astronomie est représenté Ptolémée. Le doute n'est pas possible. Isidore de Séville [1], Alain de Lille [2] le désignent comme le plus grand des astronomes. A Chartres d'ailleurs, vers 1140, on ne connaissait pas d'autres livres que les siens. On étudiait l'astronomie dans les « *Tables* » et dans les « *Canons* » que les Arabes avaient transmis aux chrétiens sous son nom [3].

La Géométrie est-elle accompagnée d'Euclide, comme on l'a pensé ? On peut le supposer avec quelque vraisemblance, bien qu'aucun livre d'Euclide ne figure dans l'*Heptateuchon* de Thierry de Chartres. Mais Euclide était un grand nom. Dans le poème d'Alain de Lille, c'est lui qui représente la géométrie [4] ; c'est lui encore qui a été peint dans la chapelle des Espagnols à Florence [5].

L'Arithmétique a sous ses pieds un savant qui fait le geste d'enseigner et dont le nom n'est pas facile à deviner. Les encyclopédies où le moyen âge allait chercher sa science, celle d'Isidore de Séville [6], celle de Vincent de Beauvais [7], désignent Pythagore comme l'inventeur de l'arithmétique. Dans Martianus Capella, l'Arithmétique n'a pour l'escorter que le seul Pythagore, qui tient une torche [8]. Pythagore passait donc pour avoir inventé à la fois l'arithmétique et la musique : cette double gloire lui était généralement accordée [9]. Par conséquent, il est possible que Pythagore soit représenté deux fois à Chartres, qu'il écrive aux pieds de la Musique et qu'il enseigne aux pieds de l'Arithmétique. Un seul nom pourrait être substitué au sien avec

1. *Etymol.* Liv. III, ch. XXIV.
2. *Anticlaud.* Liv. I, ch. IV.
3. Clerval, *loc. cit.* p. 20.
4. *Anticlaud.* L. III, ch. VI.
5. Vasari, *loc. cit.*
6. *Etymol.* Liv. III, ch. II.
7. *Spec. natur.* Liv. XVI.
8. Martian. Capella, VII.
9. Nous avons vu cependant Pierre Comestor et Vincent de Beauvais lui contester la gloire d'avoir inventé la musique au profit de Tubal.

quelque vraisemblance, c'est celui de Boèce. Boèce, qu'Isidore de Séville signale parmi les savants qui s'illustrèrent dans la science des nombres [1], était étudié tout particulièrement à Chartres, où Thierry expliquait son traité d'arithmétique en deux livres [2]. C'est Boèce d'ailleurs, comme M. Chasles a pu le prouver en se servant précisément de l'*Heptateuchon* de Thierry de Chartres, qui a fait connaître au moyen âge les chiffres improprement appelés « arabes » et l'arithmétique de position. Boèce a donc presque autant de droits que Pythagore à figurer aux pieds de la Muse de l'arithmétique, et, entre les deux, il est impossible de choisir.

On voit qu'à Chartres l'ordonnance imaginée par Martianus Capella a été respectée assez scrupuleusement. Comme dans les *Noces de Mercure et de la Philologie* chaque Science est accompagnée de son inventeur, ou de l'homme qui a acquis le plus de gloire en la cultivant.

A la cathédrale de Clermont, l'idée de Martianus Capella est présentée en un raccourci assez original. Science et savant ne font plus qu'un. C'est Aristote, Cicéron, Pythagore, qui, assis sur la *cathedra* des docteurs, portent les attributs que nous avons vus aux mains des sept Arts libéraux. Mais, pour indiquer que ces hommes vénérables sont hors de la vie, qu'ils sont devenus des symboles, et qu'ils sont revêtus desormais de la majesté même de la science, on leur a mis des couronnes sur le front.

III

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des sept sciences du trivium et du quadrivium, mais il en est une huitième qui domine toutes les autres, la Philosophie. Son image, sculptée à Sens et à Laon [3], se distingue, à Laon surtout, par les

1. Isid. *Etymol.* Liv. III, ch. II.
2. Clerval, *loc. cit.* pages 10, 18, 19.
3. Sens, portail occid.; Laon, façade occident., fenêtre de gauche, voussures.

attributs les plus singuliers. Elle a la tête dans les nuages et une échelle est appuyée sur sa poitrine (fig. 33). Viollet-le-Duc essaya d'expliquer cette bizarre figure. « C'est, dit-il, la Philosophie ou la Théologie. Cette statuette tient un sceptre de la main gauche, dans la droite un livre ouvert, au-dessus un livre fermé. Il est à présumer que le livre fermé représente l'Ancien Testament et le livre ouvert le Nouveau. Sa tête n'est pas couronnée comme à Sens mais se perd dans une nuée ; une échelle part de ses pieds pour arriver jusqu'à son cou, et figure la succession des degrés qu'il faut franchir pour arriver à la connaissance parfaite de la reine des sciences[1] ». — La description est exacte mais l'explication est fausse. Viollet-le-Duc n'a pas connu le livre où les artistes du moyen âge sont allé chercher ce singulier portrait de la Philosophie. Car c'est bien la Philosophie et non la Théologie que nous avons sous les yeux : c'est la Philosophie avec les attributs que Boèce lui a prêtés.

Fig. 33. La Philosophie. Laon. (d'après Viollet-le-Duc).

Dans sa *Consolation philosophique*, Boèce nous raconte qu'il était dans sa prison, et que, pendant qu'il rêvait à sa triste destinée, il vit soudain apparaître une femme qu'il décrit ainsi : « Les traits de son visage inspiraient le plus profond respect ; il y avait de la lumière dans son regard, et on sentait qu'il pénétrait plus avant que celui des mortels ; elle avait les couleurs de la vie et de la jeunesse, quoiqu'on

1. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'Archit.*, article : Arts libéraux, tome II, p. 5.

vit bien qu'elle était pleine de jours, et que son âge ne pouvait se mesurer au nôtre. Quant à sa taille, on ne s'en faisait pas une idée nette, car, tantôt elle restreignait sa stature aux proportions humaines, tantôt le haut de sa tête semblait frapper le ciel, tantôt même, sa tête, encore plus hautaine, pénétrait dans le ciel lui-même, et disparaissait aux regards curieux des hommes. Ses vêtements, tissés avec un art savant, étaient faits de fils très subtils et incorruptibles : elle m'apprit plus tard elle-même qu'elle les avait tissés de sa main. Mais le temps, qui ternit toutes les œuvres d'art, avait éteint leur couleur et dissimulait leur beauté. Sur la frange du bas était tissée la lettre grecque π, et sur la bordure du haut la lettre θ. Pour aller de l'une à l'autre il y avait une série de degrés représentés, qui ressemblaient à une échelle, et qui conduisaient des éléments inférieurs aux éléments supérieurs. On voyait que ces vêtements avaient été déchirés violemment par des mains qui en avaient arraché tout ce qu'elles avaient pu. De la main droite elle portait des livres, et de la main gauche un sceptre [1] ».

Cette femme, que Boèce nous décrit avec cette bizarrerie si ingénieuse, n'est autre que la Philosophie qui vient le consoler dans sa prison. Quant aux lettres mystérieuses π et θ, les

1. Boèce. *Consolat. philo.* lib. I, cap. I. Voici le texte : « Adstitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido atque inexhausti vigoris, quamvis ita ævi plena foret, ut nullo modo nostræ crederetur ætatis. Statura discretionis ambiguæ : nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat nunc vero pulsare cœlum summi verticis cacumine videbatur : quæ cum altius caput extulisset, ipsum etiam cœlum penetrabat, respicientiumque hominum frustrabatur intuitum. Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectæ, quas, uti post, eadem prodente, cognovi, suis manibus ipsa texuerat. Quarum speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quædam neglectæ vetustatis obduxerat. Harum in extrema margine π græcum, in supremo vero θ græcum legebatur intextum. Atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insignati videbantur quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus. Eamdem tamen vestem violentorum quorumdam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerat. Et dextera quidem ejus libellos, sceptrum vero sinistra gerebat ».

commentateurs sont d'accord pour y reconnaître une façon sommaire de désigner la Philosophie pratique et la Philosophie théorique.

La statue de Laon correspond de tout point à cette description. Le sculpteur n'a rejeté que les traits qui n'étaient pas compatibles avec son art. Il a représenté la Philosophie telle que Boèce l'avait vue, la tête dans les nuages, un sceptre dans la main gauche et des livres dans la main droite. Il n'a pas craint même de figurer une échelle appuyée sur sa poitrine, et de traduire aux yeux le symbolisme du philosophe (fig. 33). Il était difficile à la sculpture d'aller plus loin dans cette voie. On pourra peut-être s'étonner que l'artiste n'ait pas gravé sur les bordures de la robe le π et le θ. Je croirais volontiers que les deux lettres étaient peintes sur la robe et qu'elles ont disparu avec le temps. L'architecture du moyen âge, comme l'architecture antique, était polychrôme. Presque toutes les statues étaient peintes. Elles l'étaient sans doute avec discrétion et avec ce sentiment juste de l'effet qu'eurent à un si haut degré les peintres du moyen-âge, qui furent des coloristes exquis si on en juge par leurs vitraux. A Notre-Dame de Paris, les statues peintes du portail se détachaient sur un fond d'or et formaient un ensemble somptueux qui remplissait d'admiration, au XVe siècle, un évêque d'Arménie, habitué pourtant aux magnificences de l'art oriental[1]. Il est donc très vraisem-

Fig. 34. La Philosophie, Sens. (d'après Viollet-le-Duc).

1. Description de N.-D. de Paris par un évêque de la grande Arménie, publiée dans les *Annal. archéol.*, tome I, p. 100 et suiv.

blable que l'artiste de Laon, qui a suivi de si près le texte de Boèce, n'avait pas oublié le π et le θ.

Du reste, nous allons trouver ailleurs ces deux lettres grecques. A la cathédrale de Sens, on voit sculptée en bas-relief, dans le soubassement de la porte centrale, au milieu de la série des Arts libéraux, une figure que Viollet-le-Duc reproduit en se demandant s'il faut y voir la Philosophie ou la Théologie [1] (fig. 34). Un examen attentif du bas-relief lève tous les doutes, et montre assez qu'il s'agit encore ici de la Philosophie. Elle est représentée sous la figure d'une femme assise ; elle tient, conformément à la description de Boèce, un livre de la main droite et un sceptre de la main gauche ; la tête, qui est très mutilée, semble avoir été couronnée ; elle ne se perdait point dans les nuages, comme on le voit à Laon, mais il ne faut pas oublier que, dans Boèce lui-même, la Philosophie ne se montre pas toujours avec une stature colossale : elle a parfois une taille ordinaire. L'artiste, avec beaucoup de tact, à préféré cette Philosophie réduite aux proportions de l'humanité et plus accessible à l'art. Il a encore fait preuve de goût en supprimant l'échelle. Il a sans doute pensé qu'un bas-relief de peu de saillie ne comportait pas un pareil détail, qui eût singulièrement nui à la fermeté et à la noblesse de la composition. Mais, fidèle néanmoins à la pensée de Boèce, et jaloux d'en conserver l'essentiel, il a gravé une suite de θ sur la bordure supérieure de la robe et une suite de π sur la bordure inférieure. Il est facile de reconnaître les deux lettres grecques dans le dessin de Viollet-le-Duc, qui les a reproduites avec sa scrupuleuse exactitude, mais sans les comprendre et en les prenant pour des ornements : il est évident qu'il a pris cette suite de π pour une espèce de bordure grecque.

Il me paraît donc prouvé jusqu'à l'évidence que les figures de Laon et de Sens représentent la Philosophie et la représentent d'après un texte de Boèce.

1. Viollet-le-Duc. *Dict. rais. de l'Archit.*, tome II, p. 3, fig. 3.

L'influence persistante de Boèce n'est pas faite pour surprendre quiconque connaît un peu l'histoire de la transmission des idées au moyen âge. On vénérait en lui le dépositaire de la sagesse antique et l'éducateur du monde moderne. C'était à la fois le dernier des Romains et le premier des clercs. Il apparaissait à la limite des deux mondes, avec quelque chose du mystère qui entourait Virgile. Ses défauts ont contribué à sa renommée autant que ses qualités. On admirait sans doute sa science universelle, mais ce qu'on aimait surtout c'était sa vague tristesse, ses élans poétiques qui se mêlent si étrangement à la dialectique, son symbolisme raffiné, enfin tout ce qu'il y a d'un peu trouble chez ce philosophe des derniers jours. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les catalogues des bibliothèques monastiques et épiscopales du moyen âge, pour reconnaître que Boèce y figure presque toujours[1]. Tout prouve que sa *Consolation philosophique* fut un livre classique. Il n'est donc pas surprenant que Boèce ait fixé les traits et les attributs de la Philosophie une fois pour toutes. Il avait vu la Philosophie, il avait conversé avec elle ; le moyen âge le crut sur parole, et il ne voulut pas se la figurer autrement[2].

Aux figures des sept Arts et de la Philosophie viennent, dans le courant du XIIIe siècle, s'en ajouter de nouvelles. Il y avait

1. V. L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, tome I, p. 511 et tome II, p. 429, 447, 448, 487, 493, 513, 530, 536, tome III, p. 1, p. 9 (10 exemplaires de Boèce à la Sorbonne). Voir aussi Maurice Faucon, *La librairie des papes d'Avignon*, t. I, p. 70 et tome II, p. 132. — Pour ce qui est de la cathédrale de Laon en particulier, nous avons la certitude que Boèce figurait dans la bibliothèque du chapitre dès le Xe siècle. Voir le *Catalogue des mss. des bibl. des départem.* tome I, p. 232, n° 439. Voir aussi Montfaucon, *Biblioth. des Biblioth. des manusc.*, tome II, p. 1292.

2. Alain de Lille, dans l'*Anticlaudianus*, décrit la Philosophie « Prudentia » en empruntant quelques traits à Boèce. Il dit (Liv. I. ch. VII) :

> Canone sub certo dimensio nulla retardat
> Corporis excursum, vel certo fine refrenat,
> Nunc magis evadens cœlestia vertice pulsat,
> Nunc oculos frustrans cœlestibus insidet, ad nos
> Nunc redit...

alors un désir de tout comprendre et de tout embrasser. Les Universités réunissaient en faisceau tout le savoir humain. Les grands livres du XIIIe siècle prenaient naturellement la forme d'Encyclopédies. Le moyen âge crut qu'il avait atteint les limites extrêmes de la science et que son œuvre n'était plus que de coordonner. C'est pourquoi, dans les cathédrales du XIIIe siècle, des sciences nouvelles viennent s'asseoir auprès des sept vierges du trivium et du quadrivium. La Médecine se montre à Sens [1], à Laon [2], à Auxerre [3]. A Reims [4], à travers une fiole transparente élevée à la hauteur de l'œil, elle étudie l'urine du malade.

Les sciences occultes elles-mêmes, astrologie, alchimie, qui flottaient alors aux limites de la vraie science et du rêve, ont leur place dans la cathédrale. A Chartres, au porche du nord, un personnage nommé « Magus » symbolise les recherches hermétiques. Il tient à la main une banderole qui fut peut-être couverte autrefois de signes cabalistiques ; à ses pieds rampe le dragon aîlé dont le nom revient si souvent dans les formules alchimiques.

Les arts, qui prenaient dans ce temps là un si magnifique essor, ne sont pas oubliés. L'Architecture est représentée au portail nord de Chartres sous la figure d'un homme qui tient la règle et le compas [5]. Un peintre, la palette à la main, est debout à ses côtés.

Au même portail de Chartres, les arts mécaniques et les métiers accompagnent les sciences, comme dans le *Speculum doctrinale* de Vincent de Beauvais. La métallurgie, c'est Tubal qui frappe sur son enclume ; l'agriculture, c'est Adam qui

1. Portail de l'ouest.
2. Façade ouest (fenêtre) et vitrail.
3. Rose du vitrail.
4. Façade ouest, portail de droite, chambranle. La Médecine se trouve mêlée à des figures des Vices, aussi n'avait-elle pas été reconnue.
5. Je crois aussi reconnaître l'Architecture à la façade de Laon : elle est symbolisée par un homme qui, une planchette sur les genoux, semble tracer une épure.

bêche et Caïn qui pousse la charrue ; l'élève du bétail, c'est Abel qui garde ses troupeaux[1].

On sent là un effort pour élargir le cadre un peu étroit du trivium et du quadrivium, un désir d'accueillir toute connaissance, toute science, tout art.

IV

Le travail sous toutes ses formes mérite donc d'être respecté : tel est l'enseignement de la cathédrale. Elle nous en donne encore un autre. Elle nous apprend que de notre travail nous ne devons pas attendre la richesse, ni de notre science la gloire. Le travail et la science sont les instruments de notre perfection intérieure et rien de plus. Les biens passagers que notre activité pourrait nous procurer en ce monde sont trop fragiles pour que nous nous y attachions.

A la cathédrale d'Amiens, une curieuse figure rend sensible cette vérité morale. Dans la partie haute du portail méridional on aperçoit une sorte de demi roue, autour de laquelle dix-sept petits personnages s'échelonnent. Huit semblent monter avec la roue, huit autres descendent avec elle : au sommet un homme assis, la couronne en tête, le sceptre en main, reste seul immobile pendant que tout ce qui l'entoure est en mouvement. — Quel est le sens de cette allégorie ? — Est-ce, comme essaie de l'établir Didron, une image des différents âges de la vie[2] ? Nous ne le pensons pas. Il suffit de remarquer que les personnages qui descendent si brusquement

1. Les métiers sont représentés à peu près de la même façon à Reims, portail du nord, voussures de la rose : on voit Tubalcaïn forgeant, Jabal travaillant sous la tente, etc.

2. Didron, *Iconographie chrétienne. Guide de la peinture du Mont-Athos*, p. 408. Note. — Le thème des âges de la vie n'est d'ailleurs pas inconnu à notre iconographie française du moyen âge. Je crois les voir représentés au portail de gauche (façade occidentale) de Notre-Dame de Paris, le long du trumeau, à droite. Il y a six âges depuis l'adolescence (il manque « infantia »).

la pente de la roue sont vêtus de haillons, pieds nus, ou chaussés de souliers qui laissent passer leurs orteils, pour reconnaître, avec Jourdain et Duval, dans ce demi-cercle symbolique, non pas la roue de la vie, mais la roue de la fortune [1]. Une miniature d'un manuscrit italien du XIVe siècle achève la démonstration [2]. Près du personnage qui semble monter le long de la roue on lit « *regnabo* », près de celui qui trône au sommet est écrit « *regno* », près de ceux qui descendent l'autre pente « *regnavi* » et « *sum sine regno* ». Il s'agit donc bien de puissance, de richesse, de gloire, de toutes les grandeurs de chair. La roue exprime l'instabilité de toute chose.

L'exemple d'Amiens n'est pas unique. Au portail septentrional de saint Etienne de Beauvais et à celui de la cathédrale de Bâle, les mêmes petits personnages montent et descendent autour d'un cercle. Il est probable que d'autres monuments aujourd'hui disparus, comme par exemple les vitraux peints des rosaces, présentaient le même motif. Un croquis de l'album de Villart de Honnecourt nous montre assez combien un semblable sujet fut répandu au moyen âge [3]. On lit d'ailleurs dans la « *Somme le roi* » ces lignes significatives : « Ces églises cathédrales, ces abbayes royaus, où dame fortune est qui tourne plus tost ce dessous dessus que moulin à vent [4] ».

D'où vient cette idée à la fois naïve et profonde ? On serait tenté d'abord de la croire d'origine populaire. Mais, en réflé-

1. Jourdain et Duval, *Le portail Saint-Honoré ou de la Vierge dorée à la cathédrale d'Amiens*. Amiens, 1844, in-8.

2. La miniature a été publiée par G. de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, tome III, p. 346.

3. *Album de Villart de Honnecourt*, Pl. XLI. Les principales roues de Fortune ont été énumérées par G. Heider, *Gluksrad*, dans *Mittheilungen des K. K. Centralcommission*. Wien, 1859.

4 *Somme le Roi* (Edit. de Lausanne, 1845), p. 67. Au XIIe siècle, un abbé de Fécamp, pour mettre à toute heure sous les yeux de ses moines le spectacles des vicissitudes humaines, avait fait faire une Roue de Fortune qu'un mécanisme mettait en mouvement. V. *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 1859, p. 154.

chissant, on reconnait là une métaphore antique déformée. Le moyen âge avait entendu parler de la roue de la Fortune ; mais, il s'imaginait la déesse non pas portée sur une roue ailée, comme la représentent les anciens, mais placée à l'intérieur de la roue et participant à son mouvement. C'est ainsi qu'Honorius d'Autun nous la dépeint : « Les philosophes[1], écrit-il, nous parlent d'une femme attachée à une roue qui tourne perpétuellement, et il nous disent que sa tête tantôt s'élève et tantôt s'abaisse. Qu'est-ce que cette roue ? — C'est la gloire du monde qui est emportée dans un mouvement éternel. La femme attachée à la roue c'est la Fortune : sa tête s'élève et s'abaisse alternativement, parce que ceux que leur puissance et leur richesse avaient élevés sont souvent précipités dans la pauvreté et dans la misère[2] ».

C'est à peu près ainsi que le miniaturiste italien, dont nous avons parlé, se figurait la Fortune. Il l'a placée au milieu des rayons de la roue (*rotæ innexa*, comme dit Honorius), à qui elle semble communiquer le mouvement.

Une façon si nouvelle et si singulière de se représenter la Fortune et sa roue a son origine dans divers passages de la *Consolation philosophique* de Boèce. Le second livre, en effet, est entièrement consacré aux inconstances de la Fortune. En une prosopopée qui rappelle celle de la Mort dans Lucrèce, la Fortune elle-même explique à Boèce qu'il n'a pas le droit de se plaindre de son humeur changeante. La Philosophie, qui assiste à l'entretien, prend la parole à son tour, et, armée de tous les lieux communs de la morale stoicienne, elle achève la démonstration. Mais ce qui nous intéresse ici tout particulièrement, c'est qu'il est souvent question dans ce second livre de la roue de la Fortune. Or Boèce, chose curieuse, se représente déjà les hommes comme suspendus à la roue de la Fortune, comme contraints de monter et de descendre avec elle. Voici le passage capital : « Je fais tourner une roue rapide ;

1. Nous verrons tout à l'heure que les philosophes dont parle vaguement Honorius d'Autun se réduisent à un seul, qui est Boèce.
2. Honorius d'Autun, *Spec. Eccles.*, col. 1057. *Patrol*, tome 172.

j'aime à élever ce qui est abaissé, à abaisser ce qui est élevé. Monte donc, si tu veux, mais à la condition que tu ne t'indignes pas de descendre, quand la loi qui préside à mon jeu le demandera [1] ».

Un pareil passage et quelques autres du même genre ont fait naître l'idée dont nous cherchons l'origine. Le moyen âge, qui prenait tout au pied de la lettre, et qui aimait à revêtir d'une forme concrète les idées les plus abstraites, donna à la métaphore de Boèce une réalité artistique. Du XIIe au XVe siècle, toutes les fois qu'on voudra rappeler les brusques changements de la fortune, on représentera cette roue symbolique, où l'humanité monte et descend [2].

Ainsi, la roue de Fortune d'Amiens apporte au chrétien un sujet nouveau de méditations. La royauté que donnent la richesse, la gloire, la puissance, ne dure qu'un instant. Le roi que nous envions est assis sur une roue: demain un autre l'aura remplacé. Notre travail, notre science, tous nos efforts ne

1. Boèce, *Consol. Philo.* Ed. Teubner, 1861, ch. II. « Rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende, si placet, sed, ea lege, ne uti, cum ludicri mei ratio poscet, descendere injuriam putes ». Et encore « Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris ?

Hæc cum superba verterit vices dextra,
Exæstuantis more fertur Euripi.
Dudum tremendos sæva proterit reges
Humilemque victi sublevat fallax vultum ».

Un passage d'Alain de Lille dans l'*Anticlaudianus* (Liv. VIII, ch. I), montre comment le moyen âge, en s'inspirant de Boèce, renchérit encore sur lui. Il parle de la Fortune :

Praecipitem movet illa rotam, motusque laborem
Nulla quies claudit. . . . . .
Hos premit, hos relevat, hoc dejicit, erigit illos.
Summa rotae dum Cresus habet, tenet infima Codrus,
Julius ascendit, descendit Magnus, et infra
Sylla jacet, surgit Marius, sed, cardine verso,
Sylla redit. . . .

2. Dans un Boèce manuscrit de la fin du XVe siècle, une miniature représente, auprès du philosophe assis dans sa prison et causant avec la Philosophie, la Fortune avec sa roue, où les hommes montent et descendent. (*Boèce* du sieur de la Gruthuyse, miniat. reproduite par Molinier, *Les Manuscrits,* 1892, in-12, p. 288).

doivent point tendre à la possession de biens aussi fragiles. Il nous faut un point d'appui plus solide : ce monde ne nous le donnera pas et nous ne le trouverons qu'en Dieu.

La fin de tout travail, de toute science, c'est la vertu.

LIVRE III

Le Miroir moral

I. Représentations des Vices et des Vertus dans l'art du moyen âge. — La Psychomachie de Prudence et son influence.
II. La représentation des Vices et des Vertus affecte des formes nouvelles au XIIIe siècle. — Les douze Vertus et les douze Vices à Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Amiens.
III. La Vie active et la Vie contemplative : Statues de Chartres.

Nature, science, vertu : tel est l'ordre du *Speculum majus*. Ce sont, qu'on le remarque, les trois mondes de Pascal : monde des corps, monde des esprits, monde de la charité. La pensée chrétienne est si parfaitement une, qu'on la retrouve identique dans tous les siècles. La vertu, enseigne le moyen âge, est supérieure à la science et à l'art : elle est la fin suprême du monde.

Mais, chose curieuse, les artistes de nos cathédrales ont mis parfois ce qu'il y a de plus haut à la place la plus humble. A Paris et à Amiens, les douze vierges pensives qui symbolisent les Vertus ne trônent pas dans les hauteurs du portail, aux côtés des bienheureux et des anges : elles sont assises au niveau de nos yeux pour que nous puissions, en passant, apprendre à les bien connaître. Les mains des générations les ont usées ; la poussière que nos pieds soulèvent sur le seuil monte jusqu'à elles. Elles sont vraiment engagées dans la vie. Il était difficile de mieux faire comprendre que cette perfection que l'Évangile exige de nous, nous pouvons, nous devons y atteindre.

A quelle époque les vertus prirent-elles dans l'imagination

chrétienne une forme concrète et vivante. Quand furent-elles conçues pour la première fois comme de chastes jeunes femmes, belles, simples, héroïques ? — Dès les origines mêmes du christianisme. Elles apparaissent déjà dans le livre du pasteur d'Hermas sous la figure de vierges. Un peu plus tard elles seront conçues comme des vierges armées. Il semble que ce soit Tertullien qui, le premier, ait représenté les vertus comme des guerrières luttant dans l'arène avec les vices : « Voyez, dit-il, l'impudicité renversée par la chasteté, la perfidie massacrée par la bonne foi, la cruauté abattue par la pitié, l'orgueil vaincue par l'humilité : tels sont les jeux où, nous autres chrétiens, nous recevons des couronnes[1] ». Africain comme Martianus Capella, qui plus tard fera vivre, marcher, parler les sciences, Tertullien ne peut s'empêcher de donner une figure à ce qu'il pense. Le premier il exprima naïvement une idée profonde. Le christianisme n'a point apporté la paix au monde, mais la guerre. L'âme est devenue un champ de bataille. L'harmonie que les anciens sages, dans leur ignorance de la vraie nature de l'homme, avaient voulu faire règner en eux, n'est pas de ce monde. Tant que nous vivons, les deux hommes qui sont en nous combattent. Le drame, que l'antiquité avait mis dans la lutte de l'homme et d'une fatalité extérieure à lui, n'est pas ailleurs qu'en nous-même.

L'idée d'une bataille intérieure, d'une Psychomachie, n'appartient certes pas à Tertullien, puisque c'est une des idées fondamentales du christianisme ; il n'eut d'autre mérite, en homme d'imagination qu'il était, que de lui donner une forme concrète.

La phrase de Tertullien pourrait servir d'argument au poème de Prudence. La *Psychomachie* raconte en vers virgiliens la bataille des Vertus et des Vices[2]. C'est souvent un centon de l'Eneide. Une idée si nouvelle eut mérité une for-

1. Tertullien, *de Spectaculis* XXIX. Voir sur ce sujet Puech, *Prudence*. Paris, 1888, in-8, p. 246.
2. Prudence. *Patrol.*, tome 60, col. 19 et suiv.

me plus neuve. On s'étonne de trouver Prudence à la fois si jeune et si vieux. Mais n'oublions pas que les peintres des catacombes furent obligés, eux aussi, pour rendre toute leur pensée, d'emprunter à l'art classique ses figures traditionnelles.

Tel qu'il est, le poème de Prudence plut infiniment à l'âge suivant. On jugea qu'il avait donné des luttes intérieures un tableau définitif. L'art du moyen âge alla y chercher des inspirations, et c'est à lui que les sculpteurs romans et même les premiers sculpteurs gothiques empruntèrent leurs représentations des Vices et des Vertus. Il est donc nécessaire de faire connaître les épisodes caractéristiques du poème de Prudence.

Il nous montre l'armée des Vices et l'armée des Vertus en présence. Des champions sortent des rangs, se provoquent conformément aux règles de l'épopée, et s'attaquent en combats singuliers.

La Foi (Fides), la première, avec une généreuse imprudence, s'élance dans la plaine[1]. Elle dédaigne de se couvrir d'une cuirasse et d'un bouclier, et s'avance, la poitrine nue, au devant de son ennemie, la vieille Idolâtrie (vetus Cultura deorum). La lutte est courte. Toute blessée qu'elle est, la Foi renverse l'Idolâtrie et lui met fièrement le pied sur la tête.

La Pudeur (Pudicitia), jeune vierge à la brillante armure, reçoit le choc soudain de la Débauche (Libido)[2]. C'est une courtisane qui brandit une torche fumeuse. La Pudeur renverse la torche d'un coup de pierre[3] et, tirant son épée, égorge la Débauche qui vomit un sang épais comme de la boue, et souille la pureté de l'air en exhalant son âme. Impitoyable comme un guerrier homérique, la Pudeur apostrophe le cadavre de son ennemie, célèbre Judith, en qui la chasteté

1. *Psych.* v. 22 et suiv.
2. V. 41 et suiv.
3. Il est probable que cette pierre symbolique désigne J.-C. ; ainsi l'entendent les commentateurs.

triompha pour la première fois, puis lave son épée souillée dans l'eau sainte du Jourdain.

La Patience (Patientia), grave et modeste, attend de pied ferme l'attaque de la Colère (Ira)[1]. Impassible, elle reçoit d'innombrables traits qui sonnent sur sa cuirasse. La Colère s'élance enfin, l'épée à la main, et frappe son ennemie à la tête. Mais le casque résiste et l'épée vole en éclats. Hors d'elle-même, la Colère saisit un javelot qui est à ses pieds et se l'enfonce dans la poitrine. Ainsi la Patience triomphe de son ennemie sans même avoir tiré l'épée.

L'Orgueil (Superbia), cependant, monté sur un cheval ardent, voltige devant le front de l'armée ennemie[2]. Ses cheveux relevés sur son front ressemblent à une tour; le vent gonfle son manteau. Ce fougueux guerrier apostrophe avec insolence l'armée ennemie, et accuse de lâcheté les Vertus impassibles. Soudain, cheval et cavalier disparaissent dans une chausse-trape que la Fraude (Fraus) a creusée sur le champ de bataille. L'Humilité (Mens humilis) s'avance alors, prend l'épée que lui tend l'Espérance (Spes), et tranche la tête de l'Orgueil. Puis la belle vierge, ouvrant ses ailes d'or, monte au ciel.

La Luxure (Luxuria), les cheveux parfumés, gracieuse et languissante, se présente montée sur un char merveilleux. L'essieu est d'or, les roues sont cerclées d'électrum, et partout brillent les pierres précieuses. La belle ennemie combat d'une manière toute nouvelle. Au lieu de décocher des traits, elle lance des violettes et elle effeuille des roses. A cette vue, les Vertus se troublent. Mais la Sobriété (Sobrietas), armée de l'étendard de la croix, marche au-devant de l'attelage. Les chevaux se cabrent, le char est renversé, la Luxure roule dans la poussière. Tout son cortège l'abandonne ; Petulantia s'enfuit en jetant ses cymbales, Amor en abandonnant son arc. D'un coup de pierre la Sobriété vient à bout de sa faible ennemie.

Pendant ce combat, l'Avarice (Avaritia), toujours vigi-

1. V. 109 et suiv.
2. V. 178 et suiv.

lante, ramasse de ses doigts crochus l'or et les bijoux que la Luxure en déroute a semés sur le sable [1]. Elle les cache dans son sein, puis elle en emplit des bourses et des sacs qu'elle dissimule sous son bras gauche [2]. La Raison (Ratio) ose l'attaquer, mais seule elle ne pourrait en triompher ; il faut que la Charité (Operatio [3]) vienne à son secours. Elle tue l'Avarice et distribue son or aux pauvres.

La bataille semble terminée. La Concorde (Concordia), couronnée d'une branche d'olivier, donne l'ordre de rapporter au camp les étendards victorieux [4]. Mais, pendant qu'elle parle encore, un trait part des rangs ennemis et l'atteint au flanc. C'est la Discorde (Discordia ou Hæresis) qui refuse de poser les armes. Un nouveau combat s'engage, et la Discorde, vaincue par la Foi, a la langue percée d'un coup de lance.

Les Vertus, enfin victorieuses, élèvent pour célébrer leur triomphe un temple qui ressemble à la Jérusalem nouvelle de l'Apocalypse.

Tel est le poème de Prudence où les écrivains et les artistes sont venus si souvent chercher l'inspiration. Les poètes carolingiens Théodulfe, Walafried Strabo, racontent, en imitant Prudence, la bataille des Vices et des Vertus. Plus tard Alain de Lille reprend le même sujet : le neuvième livre de son *Anticlaudianus* est rempli tout entier par une psychomachie. Les poètes de langue vulgaire, comme Rutebœuf, travaillent parfois aussi sur le vieux thème [5]. Les théologiens eux-mêmes sont tout pleins du poème de Prudence : la lutte des vertus et des vices leur apparait comme un drame. Isi-

1. V. 455 et suiv.
2. Les vers méritent d'être cités, car les artistes s'en sont inspirés :

... nec sufficit amplos
Implevisse sinus : juvat infercire crumenis
Turpe lucrum, gravidos furtis distendere fiscos,
Quos læva celante tegit, laterisque ministri
Velat operimento.

3. « Operatio » désigne évidemment « les œuvres » ou la charité.
4. V. 645 et suiv.
5. Rutebeuf. Edit. Jubinal, 1839, tome II, p. 56.

dore de Séville les met aux prises dans un chapitre de ses *Sentences*[1]. Grégoire-le-Grand, s'il est vrai qu'il soit l'auteur du traité « *De conflictu vitiorum et virtutum* » qu'on lui attribue, oppose deux à deux les vices et les vertus, et les fait se défier comme des couples homériques[2]. Vincent de Beauvais reproduit une partie de ce traité, sans doute parce qu'il en admire le mouvement et la vie[3]. Des docteurs aussi graves qu'Hugues de Saint-Victor[4] que Guillaume d'Auvergne[5], se croient obligés, quand ils traitent des vertus, de nous les montrer en action et de les faire parler. Partout c'est Prudence qui a donné l'élan.

Les artistes essayèrent d'assez bonne heure de lutter avec son texte. Le premier manuscrit illustré de Prudence remonte peut-être au siècle même où vivait le poète, car le manuscrit du xe siècle que possède la Bibliothèque nationale[6] est orné de dessins encore tout antiques d'aspect et visiblement copiés sur un original très ancien. Les vieux dessins, légèrement retouchés et accommodés au goût du jour, reparaissent encore dans un Prudence du XIIIe siècle[7].

De toutes les illustrations de Prudence, la plus intéressante, à coup sûr, est celle de l'*Hortus deliciarum*[8]. Les dessins de ce farouche manuscrit, qui ne se rattache en aucune façon à ceux du groupe précédent, nous présentent

1. *Sentent.* Lib. II, *Patrol.*, tome 83, col. 658.
2. Arsenal, ms. n° 250.
3. V. de Beauvais, *Spec. histor.* Lib. XXII, cap. 50.
4. Hug. de St-Victor, *Appendix* : *De Anima*, *Patrol.*, tome 177, col. 185.
5. G. d'Auvergne, *De Moribus*. Edit. d'Orléans, 1674, in-fol., tome I, p. 119.
6. Latin 8318, f° 49 et suiv.
7. B. N. latin 15158 ; étudier par ex. l'Amour jetant ses flèches (f° 48) et le comparer avec l'Amour du manuscrit 8318, f° 58 v°. Signalons une étude très complète de M. R. Stettiner sur les manuscrits à miniatures de Prudence. (*Die illustrierten Prudentius Handschriften*. Berlin, 1895, in-8). Les manuscrits illustrés de Prudence de toutes les bibliothèques de l'Europe ont été classés en familles par M. Stettiner. Il reconnaît, lui aussi, derrière les manuscrits carolingiens un original du Ve siècle (p. 152 et suiv.).
8. Calques au cabinet des Estampes (collection Bastard).

les Vertus sous l'aspect de chevaliers du XIIe siècle ; les vierges guerrières, qui portent dans Prudence la cuirasse d'Enée et de Turnus, sont devenues des barons Francs. Elles sont vêtues de mailles de fer, portent le casque à nasal de la première croisade, le grand bouclier triangulaire et la large épée. La bataille est rude : on croirait voir quelque tournoi féodal, quelque jugement de Dieu. L'artiste suit le texte de très près et l'illustre épisode par épisode.

C'est sous cet aspect chevaleresque, avec cet équipement guerrier, que se montrent les Vertus aux chapiteaux et aux portails de nos églises romanes. Armées d'une lance, elles foulent aux pieds leur ennemi vaincu qui prend parfois l'aspect d'un monstre. Telles nous apparaissent les Vertus sur un des chapiteaux de l'église Notre-Dame du Port à Clermont [1], à la cathédrale de Tournai, et au portail d'un assez grand nombre d'églises de l'ouest : Notre-Dame de la Coudre à Parthenay, Saint-Hilaire de Melle, Saint-Nicolas de Civray [2], Aulnay [3] et Fenioux dans la Charente-Inférieure, Saint-Pompain dans les Deux-Sèvres. A Aulnay, Vertus et Vices sont désignés par leurs noms ; ce sont : Ira et Patientia, — Luxuria et Castitas, — Superbia et Humilitas, — Largitas et Avaritia, — Fides et Idolatria — Concordia et Discordia. On reconnait les couples mis aux prises par Prudence. Il ne manque que Pudor et Libido. Mais, pour des raisons de symétrie, à Aulnay, comme partout ailleurs, l'artiste s'est borné à sculpter six couples. Les engagements, si variés dans Prudence, sont représentés de la manière la plus uniforme. Chaque Vertu triomphe de son ennemi de la même façon. Tout détail caractéristique a disparu [4]. Le mouvement de la

1. Moulage au Trocadéro.

2. Willemin, *Monuments français inédits*. Pl. 47.

3. De Lasteyrie, *Etude sur l'Eglise d'Aulnay. Gazette archéologique*, 1886.

4. On en retrouve quelques-uns dans des œuvres d'art décoratif. Sur la crosse dite de Ragenfroy (XIIe s. probablement), Willemin. *Mon. franç. inédits*. Pl. 30, la Discorde a la langue percée d'un coup de lance conformément au texte de Prudence. — Sur l'ivoire de Melissende

lutte est remplacé par le calme de la victoire. Ce que le poète a conçu à l'état dynamique, si l'on peut dire, l'artiste l'a réalisé à l'état statique. Telles sont les exigences de la statuaire monumentale, si bien comprises dès le XIIe siècle. Ainsi la turbulence un peu vulgaire des héroïnes de Prudence se fige en une immobilité majestueuse.

Les artistes gothiques furent bien loin de montrer autant de prédilection que les sculpteurs romans pour le poème de Prudence. Ils trouvèrent, comme nous allons le voir, pour représenter les vertus des images nouvelles. Toutefois, ils n'abandonnèrent pas aussitôt le vieux thème de la Psychomachie. Un des portails de la cathédrale de Laon, œuvre encore archaïque, nous montre dans ses voussures le combat des Vices et des Vertus[1]. L'artiste a pris quelques libertés avec le texte de Prudence. Les nécessités de la symétrie l'ont obligé à ajouter un couple de plus aux sept paires de combattants dessinées par le poète. Parfois aussi, il s'est permis de remplacer un Vice ou une Vertu par une autre. Mais il ne s'écarte jamais beaucoup de son modèle auquel il emprunte parfois de petits détails pittoresques. La Débauche, par exemple, tient à la main une torche enflammée avec laquelle elle menace la Chasteté ; l'Avarice serre sa bourse sur son cœur. Les inscriptions, dont plusieurs sont mutilées[2], nous donnent le nom des combattants qui sont : (Sobriet) as et Hebeta (tio) ; Luxuria et Castitas ; Pati(entia) et Ira ; Caritas et Paup (ertas) ; Fides et Idoladria ; Superbia et (Humilitas) ; Violentia et (Mansuetudo ?) ; Largitas et Avaritia. Les statues de Laon datent sans doute des dernières années du XIIe siècle.

Au siècle suivant, le poème de Prudence semble perdre peu à peu sa force créatrice. Les artistes en gardent encore quelque souvenir, puisque tel épisode imaginé par le poète latin

(XIIe s.). Cahier, *Nouv. mél. archéol.* Pl. I, on note la même particularité et plusieurs autres du même genre (la Sobriété brise les dents de la Luxure, etc.).

1. Façade occidentale, portail de gauche.

2. Elles ont été relevées avec soin par l'abbé Bouxin, *La cathédrale N.-D. de Laon.* Laon, 1890, in-8, p. 64.

reparait encore dans leurs œuvres ; mais, il est visible que la pensée maîtresse de Prudence, l'idée d'une bataille entre les Vices et les Vertus, va s'affaiblissant. Le porche septentrional de Chartres [1] nous montre la vieille tradition artistique en voie de se transformer. Les Vertus triomphent encore des vices, mais elles semblent en triompher sans combat ; elles les ont sous leurs pieds, et ne daignent même plus les regarder. A vrai dire, la bataille est finie, et les Vertus ont dépouillé leur costume de guerre : elles n'ont plus aux mains que des attributs pacifiques [2]. L'artiste n'a pas voulu représenter la bataille mais la victoire. Noble spectacle, à coup sûr, mais qui nous touche de moins près. Il semble que les Vertus triomphantes ne soient déjà plus de ce monde [3]. Le choix même des Vertus et des Vices n'est plus celui du poète. A Chartres, nous voyons la Prudence opposée à la Folie, la Justice à l'Injustice, la Force à la Lâcheté, la Tempérance à l'Intempérance, la Foi à l'Infidélité (sous les traits de la Synagogue), l'Espérance au Désespoir, la Charité à l'Avarice, l'Humilité à l'Orgueil. Ce n'est plus ce bataillon un peu désordonné que Prudence semble avoir composé sans choix et où les Vertus n'ont pas de rang certain ; à Chartres, nous reconnaissons les quatre Vertus cardinales et les trois Vertus théologales. La nécessité de remplir une place vide et de mettre quatre Vertus dans chaque voussure explique la présence de l'Humilité et de l'Orgueil : choix très heureux d'ailleurs, puisque les théologiens contemporains regardent l'orgueil comme la racine de tous les vices. A quelques traits, toutefois, nous reconnaissons que Prudence n'a pas été tout à fait étranger à cette composition. L'Orgueil, par exemple, roule la tête la première dans le fossé qui s'est ouvert sous ses pas. L'Avarice, non contente d'avoir rempli sa bourse et ses coffres,

1. Portail de gauche, voussures.

2. Nous reviendrons sur ces attributs un peu plus loin, quand nous étudierons les caractéristiques des Vertus.

3. Remarquons qu'elles sont placées à Chartres à côté des Béatitudes de l'âme dans la vie éternelle. Nous étudierons ces statues au chapitre du Jugement dernier.

cache sa richesse dans son sein. Le Désespoir (dans Prudence c'est la Colère) se perce lui-même de son épée.

C'est là une des dernières images, et déjà bien affaiblie, de la Psychomachie. Déjà les artistes avaient imaginé une façon toute nouvelle de représenter les Vices et les Vertus. Toutefois, la région de l'est, l'Alsace, si longtemps attachée aux traditions romanes, si fidèle au passé, conserva longtemps encore le vieux thème. Au portail de la cathédrale de Strasbourg, les Vertus, charmantes figures virginales de la fin du XIIIe siècle, achèvent de leurs lances les Vices renversés sous leurs pieds. A l'intérieur de l'église, un vitrail du XIVe siècle est consacré au combat symbolique de douze Vices et de douze Vertus [1]. Le choix est plus riche et plus méthodique que celui de Prudence : les Vertus cardinales et les Vertus théologales sont accompagnées d'un certain nombre de Vertus accessoires [2]. Le génie des docteurs du moyen âge ne s'était pas appliqué en vain à distinguer, à définir, à classer les vertus.

Au XIVe siècle encore, presque à la fin du moyen âge, l'église de Niderhaslach, en Alsace, nous montre une dernière fois sculptée au portail et peinte sur verre la bataille des Vices et des Vertus [3].

II

Dès le XIIe siècle, les théologiens et, après eux, les artistes commencent à voir l'opposition des vices et des vertus sous des aspects nouveaux. Honorius d'Autun, une des sources vives de l'art du moyen âge, se représente la vertu comme

1. Bas-côté nord, près de l'entrée.

2. De Lasteyrie (*Hist. de la peint. sur verre,* p. 241) a relevé leurs noms ; ce sont : (prudentia) et stultitia ; — (justicia) et iniquitas ; — sobrietas et gula ; — simplicia et fraus ; — fides et idolatria ; — humilitas et superbia ; — caritas et invidia ; — largitas et avaricia ; — castitas et luxuria ; — concordia et discordia ; — fortitudo et acidia ; — spes et desperatio.

3. De Lasteyrie. *Ibid.*, p. 263.

une haute échelle qui unit la terre au ciel[1]. Il interprète la vision de Jacob dans un sens moral. Chacun des degrés de l'échelle est une vertu qu'il nomme. Il y en a quinze : patientia, benignitas, pietas, simplicitas, humilitas, contemptus mundi, paupertas voluntaria, pax, bonitas, spiritale gaudium, sufferentia, fides, spes, longanimitas, perseverantia.

Il n'était pas facile de réaliser une métaphore aussi peu plastique. Le miniaturiste qui illustra l'*Hortus deliciarum* l'essaya et il y réussit à force de candeur. Il représenta fidèlement l'échelle mystique, dont la base s'appuie sur la terre et dont le sommet se perd dans le ciel. Puis, sur cette échelle il mit l'humanité[2]. Les hommes, clercs et laïques, s'élèvent péniblement d'échelon en échelon, pendant que les Vices, qui sont restés sur la terre, les appellent d'en bas. La Paresse, étendue sur son lit, les invite à venir se reposer près d'elle de tant de fatigues, la Luxure leur sourit. Quelques uns ne savent pas résister,et, des hauteurs où ils sont parvenus, redescendent d'un saut brusque sur la terre. Mais d'autres, sans rien entendre et sans rien voir, s'élèvent vers la couronne qui les attend au sommet. Est-il possible de rendre une allégorie plus dramatique? Comme elle dut émouvoir les âmes enfantines des religieuses auxquelles elle était destinée. Et nous mêmes, aujourd'hui, ne sommes-nous pas touchés par la sincérité que nous y sentons.

Vers le même temps une autre métaphore se fait jour. Les théologiens du XIIe et du XIIIe siècle, qui étudièrent avec tant d'application la filiation des vices et des vertus, les comparent souvent à deux arbres vigoureux. Hugues de Saint-Victor, qui a présenté un des premiers cette idée nouvelle avec tout son développement, donne un nom à chacune des branches de ces deux arbres[3]. L'un est l'arbre du vieil Adam et a pour

1. Honor. d'Autun, *Scala cœli minor*, col. 869 ; et *Speculum Ecclesiæ*, col. 869. *Patrol.*, tome 172.

2. Calque au cabinet des Estampes (collect. de Bastard).

3. Hug. de St-Victor, *De fructibus carnis et spiritus*, col. 997. *Patrol.*, tome 176.

racine et tige principale l'orgueil (superbia). Sept maîtresses branches partent du tronc : l'envie, la vaine gloire, la colère, la tristesse, l'avarice, l'intempérance, la luxure. Chacune de ces branches, à son tour, donne naissance à des rameaux secondaires : de la tristesse, par exemple, sortent la crainte et le désespoir. — Le second arbre est l'arbre du nouvel Adam. L'humilité en est le tronc, et les sept branches principales sont les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales. Chaque vertu se subdivise à son tour. De la foi, par exemple, sortent comme des rejetons la chasteté et l'obéissance, de l'espérance la patience et la joie, de la charité la concorde, la libéralité, la paix, la miséricorde. Adam a planté le premier de ces arbres et Jésus-Christ le second : à nous de choisir [1].

Un des livres les plus célèbres du XIIIe siècle, *La somme le Roi*, écrite en français par le Dominicain Frère Lorens pour Philippe-le-Hardi, dont il était le confesseur [2], présente la pensée d'Hugues de Saint-Victor sous des formes nouvelles.

L'auteur commence lui aussi par nous montrer les deux arbres du bien et du mal ; mais, avec un sens plus profond de la nature humaine, il donne pour racine au premier l'amour, c'est-à-dire la charité, et au second la convoitise, c'est-à-dire l'égoïsme [3]. Ainsi, tous les vices naissent de l'amour de soi comme toutes les vertus sortent de l'oubli de soi. Il eût pu s'en tenir à cette belle comparaison, si simple, si vraie. Mais Frère Lorens est de son siècle, il lui faut un symbolisme plus raffiné. Dans la suite de son livre, les sept vertus n'apparaissent plus comme les sept branches d'un arbre unique, mais comme sept arbres différents plantés dans un beau verger qui est l'Éden de l'âme. Sept sources limpides

1. Quelques manuscrits représentent les deux arbres, mais d'une façon très schématique. Voir par ex. Arsenal, n° 1116 (XIIIe s.), f° 185.

2. V. *Hist. Littér.*, tome XIX, p. 397 et P. Pâris, *Les mss. français*, tome III, p. 388.

3. *Somme le Roi* (Edit. de Lausanne, 1845, dans le tome IV des *Mémoires et Docum.* publiés par la société d'hist. de la Suisse romande), p. 23.

(les sept dons du Saint-Esprit) jaillissent au pied des sept arbres, et sept pucelles puisent dans ces sources avec sept vases qui sont les sept demandes du *pater noster* [1]. Les vices sont également représentés par un symbole nouveau. Frère Lorens croit que les sept têtes orgueilleuses de la bête apocalyptique sont la parfaite image des sept péchés capitaux, et au dessus de chacune de ces têtes il inscrit le nom d'un vice.

De pareilles conceptions n'ont pas été sans influence sur l'art. Elles expliquent certains dessins énigmatiques des manuscrits du XIIIe siècle. Donnons en au moins un exemple. Dans le « *Miroir de vie et de mort* » de la Bibliothèque Sainte Geneviève, une curieuse miniature représente un grand arbre dont les racines s'étendent au loin [2]. Ces racines offrent cette particularité qu'elles affectent à leur extrémité la forme d'un serpent, et que ce serpent lui-même se termine par une figure de femme. La plupart de ces femmes portent un emblème ou font un geste qui permettrait de les reconnaître quand même leur nom ne serait pas écrit près d'elles. La première (radix luxuriae) se regarde dans un miroir, la deuxième (radix gulae) tient un verre à la main, la troisième (radix avaritiae) ferme un coffre-fort, la quatrième (radix acidiae) se détourne de l'autel, la cinquième (radix iracundiae) s'arrache les cheveux, la sixième (radix invidiae) porte une bête dans son sein, la septième (radix superbiae) [3] n'a aucun attribut caractéristique. L'arbre, dont les racines sont autant de péchés, s'épanouit magnifiquement : à son sommet une reine est assise, la couronne au front, le sceptre en main, entourée d'oiseaux noirs. Cette figure insolente est comme une anti-Vierge, une Vierge du mal ; les blanches colombes du Saint-Esprit qui reposent sur Marie sont remplacées ici par les noirs corbeaux de l'Enfer. Une échelle est appuyée à l'arbre, et, pendant que des musi-

1. *Ibid.*, p. 241. Les manuscrits représentent le verger et les sept pucelles. Voir Mazarine, ms. n° 870, f° 61 v°.

2. Ste-Genev., ms. 2200, f° 164 (le manuscrit est de 1276).

3. Le nom n'y est pas, mais il est facile à suppléer, car ce sont, comme on peut le remarquer, les sept péchés capitaux.

ciens accordent leurs instruments, une femme, vêtue de blanc, pareille à une morte, monte lentement en portant sous son bras le couvercle de son cercueil.

On reconnait là, savamment amalgamées, plusieurs métaphores chères aux théologiens du XIIe et du XIIIe siècle. L'arbre est évidemment l'arbre du Mal des docteurs, mais conçu un peu autrement. Les vices sont à la racine, et ces racines sont en même temps les sept têtes du dragon de l'Apocalypse. L'échelle nous fait penser à celle qu'Honorius d'Autun dresse entre la terre et le ciel, mais l'une conduit à la vie, l'autre à la mort : ceux qui la gravissent s'imaginent qu'ils vont vivre, et déjà ils sont enveloppés dans leur linceul. — Toutes les idées qu'un esprit cultivé d'alors se faisait du vice et de la vertu, toutes les comparaisons qui couraient dans les écoles ont trouvé là leur expression.

Le grand art monumental ne s'inspira jamais d'un symbolisme aussi subtil : il laissa de pareils raffinements aux miniaturistes. Les sculpteurs du XIIIe siècle ne représentèrent jamais ni l'arbre des Vices, ni l'échelle mystique des Vertus. Ils ne revinrent pas davantage à la Psychomachie qui laissa pourtant, comme nous le verrons, plus d'une trace dans leur œuvre [1]. Ils opposèrent, il est vrai, les vertus aux vices mais d'une façon toute nouvelle. Les Vertus sculptées en bas-relief sont des femmes assises, graves, immobiles, majestueuses ; elles portent sur leur écu un animal héraldique qui témoigne de leur noblesse. Quant aux Vices, ils ne sont plus personnifiés, mais représentés en action, dans un médaillon, au dessous de chaque Vertu : un mari qui bat sa femme figure la Discorde ; l'Inconstance est un moine qui s'enfuit de son couvent en jetant son froc. La vertu est donc représentée dans son essence et le vice dans ses effets. D'un côté tout est repos, de l'autre tout est mouvement et lutte. Le contraste fait naître

1. Par une singularité qui prouve combien on avait de peine à oublier le poème de Prudence, les Vertus de la rose de N.-D. de Paris, si calmes, si sereines, ont encore à la main une lance. Ce sont celles que nous reproduisons plus loin.

dans l'esprit l'idée que les artistes ont voulu exprimer. Ces calmes figures nous enseignent que seule la vertu unifie l'âme et lui donne la paix, et que hors d'elle il n'y a qu'agitation. Ainsi les artistes du XIIIe siècle, en abandonnant la Psychomachie chère à l'âge précédent, semblent avoir voulu pénétrer plus avant et traduire une pensée plus profonde. Les sculpteurs romans nous disent : « la vie du chrétien est une lutte » ; — mais les sculpteurs gothiques ajoutent « la vie du chrétien qui a su faire régner en lui toutes les vertus, c'est la paix elle-même, c'est déjà le repos en Dieu ».

La façade de Notre-Dame de Paris nous offre le plus ancien exemple de ce genre de représentations [1]. On ne peut douter que ce ne soit un artiste de Paris, aidé des conseils d'un théologien, qui ait conçu ce programme nouveau dès les premières années du XIIIe siècle.

Tout restaurés que soient ces bas-reliefs, qui eurent à subir au XVIIIe siècle les maladroites retouches des ouvriers de Soufflot [2], ils doivent être le point de départ de notre étude. La grande rose de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris présente le même sujet, traité d'une façon presque identique [3]. Les bas-reliefs d'Amiens [4] ont été exécutés plusieurs années après ceux de Paris dont ils reproduisent, à peu de choses près, tous les détails. Ceux de Chartres [5], sculptés dans la seconde moitié du XIIIe siècle, restent par-

1. La façade de N.-D. de Paris date des toutes premières années du XIIIe siècle. Les trop rares documents qui permettent d'établir une chronologie sont dans V. Mortet, *Etude hist. et archéol. sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris*. Paris, 1888, in-8. — Amiens et les porches de Chartres sont très postérieurs.

2. V. De Guilhermy, *Descript. de N.-D. de Paris*. Paris, 1856, in-12, p. 31.

3. V. Lenoir, *Statist. monument. de Paris*, tome II, pl. XIX. Cette planche ne mérite pas une confiance absolue, car plusieurs panneaux sont modernes. Heureusement M. de Lasteyrie (*Hist. de la peint. sur verre*, p. 138) nous fait connaître l'état du vitrail avant sa restauration.

4. Portail occident., porte du milieu, soubassement. On sait que la cathédrale d'Amiens fut commencée en 1220.

5. Porche du midi. Les bas-reliefs décorent les piliers du porche. Les porches de Chartres ne furent terminés que vers 1280.

faitement fidèles au prototype. Un vitrail d'Auxerre [1], à peu près contemporain du porche de Chartres, est moins complet, mais dérive visiblement du même original. Enfin, à Reims, à la fin du XIIIe siècle, ou même dans les premières années du XIVe, fut encore exécutée une suite de bas-reliefs des Vices et des Vertus, où l'on retrouve encore, malgré des mutilations et des lacunes, quelques traces de l'idée primitive [2].

Etudions ces diverses séries en les complétant et en les éclairant les unes par les autres.

Les bas-reliefs de Paris, d'Amiens et de Chartres, où la pensée a reçu tout son développement, nous offrent exactement dans le même ordre douze Vertus et douze Vices, qui sont : La Foi et l'Idolâtrie ; — l'Espérance et le Désespoir ; — la Charité et l'Avarice ; — la Chasteté et la Luxure ; — la Prudence et la Folie ; — l'Humilité et l'Orgueil ; — La Force et la Lâcheté ; — La Patience et la Colère ; — la Douceur et la Dureté ; — la Concorde et la Discorde ; — l'Obéissance et la Rébellion ; — la Persévérance et l'Inconstance.

Une première question se pose : quelle pensée générale a présidé à ce choix de Vertus ? Car il s'en faut qu'elles y soient toutes, et, parmi les principales même, il en est qui manquent [3].

Il est facile d'abord de reconnaître que la série commence par les trois Vertus théologales : la Foi, l'Espérance et la Charité, dont saint Paul, le premier, avait défini la nature [4]. Elles sont dans l'ordre même que leur assignent les théologiens ; « car, disent-ils, la Foi pose les fondements de l'édifice spirituel, l'Espérance l'élève et la Charité le couronne », ou encore : « c'est parce que nous croyons que nous espérons, et c'est parce que nous espérons que nous aimons [5] ».

1. Rose d'une fenêtre du chœur. (Reproduite dans les *Vitraux de Bourges*, Planche d'Etude XVIII).
2. Façade occidentale, portail de droite.
3. Par exemple, la Justice.
4. Saint Paul, I *Corinth.*, XIII, 14.
5. Pierre le Chantre, *Verbum abbreviativum*, col. 271. *Patrol.*, tome 205.

Après les trois Vertus théologales nous nous attendons à trouver les quatre Vertus cardinales : Tempérance, Force, Prudence, Justice. Empruntées par saint Ambroise à la *République* de Platon, mais pliées à la pensée chrétienne[1], elles entrent dans la littérature théologique de l'Occident dès le quatrième siècle. Saint Augustin consacre cette division de son autorité[2] ; Isidore de Séville et après lui Raban Maur la transmettent au moyen âge[3]. Les théologiens qui ont étudié les vertus avec le plus de profondeur, Pierre Lombard au XIIe siècle et saint Thomas au XIIIe, se conforment à la classification reçue. Chacune des trois vertus théologales et des quatre vertus cardinales marque une des divisions de la *Somme*. Saint Thomas s'attache précisément à montrer comment ces sept vertus principales engendrent toutes les autres[4]. Le *Speculum morale*, ajouté au *Speculum majus* de Vincent de Beauvais après la mort de l'auteur, adopte la méthode de saint Thomas et donne, en supprimant une partie de l'appareil scolastique, les résultats auxquels il était arrivé.

Il semble donc tout naturel de chercher à reconnaître, dans

1. St Ambroise, *De Paridiso,* cap. III. *Patrol.*, tome 14, col. 279. Il compare les quatre vertus aux quatre fleuves du Paradis. Le Phison qui roule de l'or est la Prudence, le Géon qui lave l'Ethiopie (dont le nom signifie impureté) est la Tempérance, le Tigre (en hébreu, le rapide) est la Force, et l'Euphrate (le Fécond) la Justice. Chacun des quatre âges de l'humanité correspond aussi, pour saint Ambroise, à une vertu. La première époque d'Abel à Noé est celle de la Prudence, la deuxième, d'Abraham à Jacob, est celle de la Chasteté, la troisième, de Moïse aux prophètes, est celle de la Force, la quatrième qui commence à J.-C. est celle de la Justice. Les fonts baptismaux d'Hildesheim (XIIIe siècle) nous montrent les quatre fleuves du Paradis symbolisant conformément à la doctrine de Saint Ambroise les quatre Vertus cardinales. On lit, par exemple, près de l'Euphrate : *frugifer Euphrates est justitia quæ notatur*. Les Vertus cardinales sont représentées au-dessus.

2. St Augustin, *De libero arbitrio.* Lib. I, cap. XIII. *Patrol.*, tome 32, col. 1235, et *de Moribus Ecclesiae cathol.* Lib. I, cap. XV, même volume col. 1322.

3. Isid. de Sév., *Differentiarum,* Lib. II, cap. XXXIX et XL. *Patrol.*, tome 83, col. 95. — Raban Maur, *Tractatus animæ, Patrol.*, tome 110, col. 1109.

4. Saint Thomas, *Summa theolog.* sec. secundæ, quæst. I, article I, sqq.

les séries sculptées des Vertus, les Vertus cardinales après les Vertus théologales. Aussi les chanoines Jourdain et Duval, qui, les premiers, s'attachèrent à expliquer les bas-reliefs de la cathédrale d'Amiens, voulurent-ils à tout prix voir la Tempérance, la Force, la Prudence et la Justice à la suite de la Foi, de l'Espérance et de la Charité[1]. Ils raisonnaient en hommes familiers avec l'art du moyen âge et convaincus que les bas-reliefs des cathédrales sont d'impeccables catéchismes de pierre toujours conformes à l'enseignement de l'École. Mais cette fois ils se trompèrent, et leurs yeux prévenus ne surent pas discerner le véritable sens des figures qu'ils voulaient expliquer.

Dans la suite d'œuvres d'art qui nous occupe, il faut le reconnaître, il n'y a pas la scrupuleuse exactitude dogmatique à laquelle les artistes du moyen âge nous ont habitués. Les neuf Vertus qui accompagnent les trois Vertus théologales paraissent choisies et rangées au hasard. Telle Vertu dérivée a le pas sur la Vertu-mère ou même la remplace. La Justice, par exemple, ne figure pas dans cet ensemble : on lui a substitué la vertu d'Obéissance qui en dérive.

Nous nous sommes demandé si sous ce désordre apparent ne se cachait pas un ordre plus profond. Partant de ce fait que la plus ancienne série des douze Vertus et des douze Vices avait été sculptée à Notre-Dame de Paris, nous avons cherché si nous ne trouverions pas la justification d'un pareil choix dans les œuvres des théologiens qui ont appartenu au clergé de la cathédrale à la fin du XIIe ou au commencement du XIIIe siècle. Il y a, en effet, dans l'entente de certaines figures des particularités qui trahissent la collaboration d'un clerc. Malheureusement, ni le *Livre des sentences* de Pierre Lombard, évêque de Paris à la fin du XIIe siècle, ni le *Verbum abbreviativum* de Pierre le Chantre, qui professa la théologie à l'école de la cathédrale dans le temps même où commençait

1. Articles de Jourdain et Duval sur les portails d'Amiens dans *Bullet. monum.*, tome XI, p. 430 et suiv.

à s'élever l'église nouvelle [1], ni le traité *De Moribus et de Virtutibus* de Guillaume d'Auvergne, qui monta sur le siège épiscopal de Paris au commencement du XIIIe siècle [2], ne nous ont donné ce que nous cherchions. Nulle trace dans tous ces livres d'une classification des vices et des vertus conforme à l'œuvre d'art que nous voudrions expliquer. Tous les ouvrages consacrés aux vices et aux vertus que le XIIIe siècle vit éclore en si grand nombre : — Sommes dogmatiques, comme celle de Frère Lorens ou de Guillaume Péraud [3], poèmes en langue vulgaire, comme les petits traités des vices et des vertus [4] et le roman de *Fauvel* [5], enfin simples listes de vertus et de vices opposés deux à deux comme il s'en rencontre dans les manuscrits [6], — tous ces livres sont conçus autrement, présentent des divisons différentes.

Nos recherches ne nous ont donc conduit à aucun résultat : peut-être sera-t-on plus heureux que nous [7]. Nous avons de la peine à croire qu'une œuvre aussi importante que la série des Vices et des Vertus de Notre-Dame de Paris, qui fut jugée digne d'être copiée à Amiens et à Chartres, n'ait pas été sérieusement méditée. Nous nous souvenons du tabernacle d'Or San Michele à Florence, où Orcagna représenta les Vertus en empruntant à saint Thomas sa méthode. Dans ce merveilleux

1. Il mourut en 1198.

2. Guillaume d'Auvergne, élu évêque de Paris en 1228, mort en 1249, (*Hist. littér. de la France,* tome XVIII, p. 357). Ses œuvres publiées à Orléans en 1674, 2 vol. in-fol.

3. G. Péraud. Bibl. Ste-Geneviève, ms. n° 1448.

4. Par ex. Bibl. Nat. franç. 24429, f° 69 et franç. 17177. Ce sont deux poèmes du XIIIe s. sur les Vertus.

5. Les deux livres de *Fauvel*, B. Nat. franç. 146 (XIVe siècle).

6. V. Arsenal, ms. n° 903, f° 136 (XIIIe siècle).

7. Nous avions d'abord accepté l'idée émise par l'abbé Lebeuf dans sa description de Notre-Dame de Paris (*Hist. de tout le diocèse de Paris*, Edit. Cocheris, p. 9). Il imagine que les douze vertus du portail ont été exécutées d'après une liste qui se trouve dans la vie de sainte Geneviève, patronne de Paris. Mais, vérification faite, nous avons reconnu que la liste et les bas-reliefs ne concordent pas. Voici, en effet, les douze vertus énumérées par l'hagiographe (*Acta Sanct. Janvier,* tome I, p. 239, édit. de 1643) : fides, abstinentia, patientia, magnanimitas, simplicitas, innocentia, concordia, caritas, disciplina, castitas, veritas, prudentia.

monument où la Scolastique s'est cristallisée en marbre, comme dans le poème de Dante elle s'est transfigurée en lumière, chacune des Vertus cardinales est accompagnée d'une Vertu accessoire, prise sur la liste dressée par saint Thomas qui révèle une si profonde connaissance des mouvements de l'âme [1]. La Force, par exemple, est flanquée de la Patience et de la Persévérance, la Prudence de la Docilité et de l'Habileté. Si une méthode si scrupuleuse a présidé, au XIVe siècle, à la classification des Vertus à Florence, on a peine à croire qu'à Paris, au XIIIe siècle, en plein âge théologique, l'ordre en ait été abandonné au hasard [2].

Quoiqu'il en soit, nous devons maintenant étudier les unes après les autres ces images des Vertus et des Vices et essayer, à l'aide de la littérature théologique, d'en expliquer tous les détails.

La Foi, sculptée à la droite de Jésus-Christ, est à la place d'honneur. Assise sur un banc sans dossier, elle tient un écusson sur lequel sont représentés, à Paris une croix [3], à Chartres un calice [4], à Amiens une croix dans un calice [5] (fig. 35). Au porche nord de Chartres, la Foi remplit le calice du sang de l'agneau immolé sur l'autel. La Foi du moyen âge c'est donc la foi dans la vertu du sacrifice de Jésus mort sur la croix, mais c'est aussi (comme le prouve le calice) la foi dans la perpétuité de ce sacrifice renouvelé tous les jours miraculeusement sur l'autel. La Foi a donc été représentée par nos artistes conformément à la définition de saint Augus-

1. Voir de Surigny, *Le tabernacle d'Or San Michele*. *Ann. arch.*, t. XXVI.

2. On voit très bien pourquoi, à N.-D. de Paris, il n'y a que douze vertus : c'est qu'il y avait douze places à remplir sous les douze apôtres. Le chiffre douze a été conservé à Chartres, bien que la disposition architectonique fut différente, parce qu'on travaillait d'après un modèle accepté. Mais cela n'explique pas pourquoi telle vertu a été choisie de préférence à telle autre.

3. La croix a été refaite au XVIIIe siècle. A l'origine il y avait probablement aussi un calice.

4. Elle tient la croix à la main.

5. La Foi de la rose de N.-D. de Paris porte aussi une croix dans un calice, mais le panneau a été refait. En Italie (porte du baptistère de Florence de Pisano et Campanile) la Foi a aussi la croix et le calice.

tin reprise par Pierre Lombard et acceptée de toute la chrétienté : « la Foi est la vertu par laquelle nous croyons à ce que nous ne voyons pas [1]. » Le sacrement de l'Eucharistie en est le plus parfait symbole.

Sous la Foi, un homme, à Paris, à Amiens (fig. 36), à Chartres, fait le geste d'adorer une idole velue qui ressemble

Fig. 35. La Foi (Amiens)

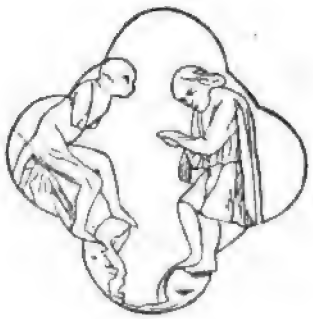

Fig. 36. L'Idolâtrie (Amiens)

à un singe [2]. C'est l'Idolâtrie, car telle est la figure naïve que le moyen âge donne toujours aux dieux du paganisme [3]. Dans la pensée des hommes d'alors les statues des anciens dieux étaient habitées par de dangereux démons qui se manifestaient parfois sous leur forme hideuse ; quiconque les adorait, adorait Satan lui-même. — Au portail nord de Chartres une autre pensée est exprimée. La Foi a sous ses pieds la Synagogue aux yeux bandés. Il faut reconnaître là un des épisodes de la lutte dramatique des deux religions, dont l'art du XIIIe siècle s'est, comme nous le verrons, si souvent inspiré.

Lorsque Dante, accompagné de Béatrix, est arrivé à la huitième sphère du Paradis, une voix sort d'une lueur et

1. Fides est virtus qua creduntur quæ non videntur. *Spec. mor.*, l. I, Divis. XVII, pars III, d'après Pierre Lombard.

2. A Paris, le bas-relief refait au XVIIIe siècle nous montre un homme adorant une espèce de portrait.

3. Dans le roman de *Fauvel* illustré (B. Nat. franç. 146, XIVe s.), Idolâtrie tient à la main un singe, f° 12, v°.

l'interroge sur l'Espérance. Le poète reconnait saint Jacques qui, dans une épître célèbre, avait le premier parlé de cette vertu. Et Dante, « empressé comme un écolier qui répond à son maître », donne, sans y changer un mot, la définition qu'il avait lue dans le *Livre des sentences* de Pierre Lombard : « L'Espérance est une attente certaine de la gloire future que produisent la grâce divine et les mérites antérieurs [1] ». C'est pourquoi à Paris, à Amiens (fig. 37), à Chartres, l'Espérance lève au ciel un regard assuré et tend la main vers une couronne, symbole de la gloire future qui l'attend [2]. Sur ses

Fig. 37. L'Espérance (Amiens)

Fig. 38. Le Désespoir (Amiens)

genoux elle tient un écu, où un étendard surmonté d'une croix est dessiné. Il ne me paraît pas qu'on ait parfaitement compris le sens d'un pareil emblème. Les archéologues y voient un signe de victoire alors qu'il faut y voir un symbole de résurrection. La croix ornée d'un étendard est en effet, comme on le sait, l'attribut de Jésus sortant du tombeau. Le moyen âge eût l'idée sublime de transformer entre les mains du Sauveur l'instrument d'ignominie en un ornement triomphal. Or, la confiance qui éclate sur la physionomie de l'Espérance et dans toute sa personne est fondée justement sur la

1. Dante, *Paradis*, chant XXV, v. 67-69. P. Lombard, *Sentent.* Lib. III. Dist. XXVI : « Est enim Spes certa expectatio futuræ beatitudinis veniens ex Dei gratia et meritis praecedentibus ».

2. La couronne ne s'est conservée (encore est-elle très mutilée) qu'à Amiens. Au portail nord de Chartres une main sort des nuages pour encourager l'Espérance.

certitude de la résurrection des corps. Les théologiens, empruntant les propres paroles de l'apôtre saint Jacques dans l'épître déjà mentionnée, font dire à l'Espérance : « Je sais que mon Rédempteur vit et qu'au dernier jour je ressusciterai du sein de la terre et que je serai de nouveau revêtu de ma chair, et que je verrai de mes yeux Dieu mon Sauveur[1] ». Ainsi le bas-relief du moyen âge, au moyen de la couronne et de la croix, veut nous faire entendre dans son langage hiéroglyphique que nous recevrons notre récompense au jour de la résurrection.

En regard de l'Espérance se voit le Désespoir. C'est tantôt un homme et tantôt une femme[2] qui se tue en se perçant la poitrine d'une épée (fig. 38). Une semblable figure, on ne peut en douter, est traditionnelle et se rattache directement au poème de Prudence. Dans Prudence, nous l'avons vu, c'est la Colère (Ira) qui, désespérée de ne pouvoir triompher de la Patience, se donne la mort. Au XIIIe siècle, les artistes prennent l'habitude d'attribuer au Désespoir ce que le poète dit de la Colère. Certaines œuvres marquent parfaitement la transition. Un vitrail de Lyon, où vit encore l'esprit des hautes époques, montre « Ira » se perçant de son épée en face de « Patientia[3] ». Mais à Auxerre, c'est « Desperacio » qui se tue en regard de « Patientia[4] ». A Paris, le sculpteur, plus logique que le peintre d'Auxerre, oppose « Desperacio » à « Spes », — tout en représentant « Desperacio » comme autrefois on représentait « Ira ».

Arrivons à la plus haute des vertus théologales, à la Charité.

« Maintenant donc, dit saint Paul, ces trois choses demeurent, la Foi, l'Espérance et la Charité, mais la plus grande est la Charité[5] ». Et il définit la Charité en ces termes ma-

1. Pierre le Chantre, *Verbum abbreviativum*, col. 271, *Patrol.*, t. 205.
2. Paris (rose), Chartres (portail nord), Auxerre (rose).
3. Guigue et Bégule, *Monog. de la cathédr. de Lyon*, p. 132 et suiv.
4. A Auxerre, comme à Lyon, les noms des Vertus et des Vices sont écrits en toutes lettres.
5. *I Corinth.* XIII, 13.

gnifiques : « Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas la Charité, je suis un airain qui résonne ou une cymbale qui retentit. Et quand j'aurais le don de prophétie, la science de tous les mystères, et toute la connaissance, quand j'aurais même toute la Foi, jusqu'à transporter des montagnes, si je n'ai pas la Charité, je ne suis rien. Et quand je distribuerais tout mon bien pour la nourriture des pauvres, quand je livrerais même mon corps pour être brûlé, si je n'ai pas la Charité, cela ne me sert à rien [1] ».

Qu'est-ce donc que cette sublime vertu? — C'est l'amour de Dieu et du prochain à cause de Dieu et en Dieu [2]. Ce qui fait la grandeur de la Charité et la met au-dessus des deux autres vertus théologales c'est qu'elle seule doit subsister dans la vie éternelle. La Foi et l'Espérance sont des vertus qui nous ont été données pour le pèlerinage d'ici bas (in via), au terme du voyage (in patria), elles s'évanouiront dans la Charité [3]. La Charité n'est donc pas seulement la plus haute des vertus, elle est, à vrai dire, la vertu unique, et la parole de saint Paul nous devient claire.

Comment le moyen âge a-t-il représenté la reine des vertus ? — Avouons le, nos artistes du XIIIe siècle furent au-dessous de leur tâche. La Charité qu'ils nous montrent est tout simplement l'Aumône, qui n'est qu'un effet, et un effet tout extérieur de la Charité [4]. A Chartres [5], à Amiens (fig. 39), au vitrail d'Auxerre, au vitrail de Lyon, la Charité est une femme qui

1. *I Corinth.* XIII, 1-4.

2. P. Lombard. *Sentent.*, Lib. III. Dict. XXVII. « Charitas est dilectio, qua diligitur Deus propter se et proximus propter Deum vel in Deo ».

3. Voir *Spec. mor.*, Lib. I. Dist. XXII, Pars, III, c. 244, et Pierre Lombard, *Sentent.*, Lib. III, Dist. XXVII. On retrouve dans la doctrine de la Scolastique l'écho de la parole de saint Paul : « La Charité ne finira jamais pas même lorsque les prophéties s'évanouiront et que la science sera abolie ». *I Corinth.*, XIII.

4. Le *Speculum morale*, d'après saint Thomas, divise les effets de la charité en intérieurs et en extérieurs. Les effets intérieurs sont la paix, la joie, la miséricorde ; un des effets extérieurs est la bienfaisance. Lib. I. Dist. XXVI. Pars. III.

5. Porche du sud et porche du nord.

se dépouille de son manteau pour le donner à un pauvre. A Paris [1], elle porte simplement un écusson orné d'une brebis [2]. La brebis est, il est vrai, un touchant symbole de l'oubli de soi. « La brebis, dit Rupert de Tuy, donne sa chair à manger à ceux qui sont forts, son lait à ceux qui sont faibles, elle couvre de sa toison ceux qui sont nus et se dépouille de sa peau pour réchauffer ceux qui ont froid [3] ». Néanmoins le principal caractère de la Charité, qui est l'amour de Dieu, n'a pas été exprimé par nos artistes français. Les Italiens du XIVe siècle surent bien mieux faire sentir la double nature de

Fig. 39. La Charité (Amiens)

Fig. 40. L'Avarice (Amiens)

la Charité. A l'Arena de Padoue, Giotto lui a mis dans une main un cœur qu'elle présente à Dieu, pendant que de l'autre main elle s'apprête à puiser dans une corbeille où sont des offrandes destinées aux pauvres [4]. La Charité d'Orcagna au tabernacle d'Or San Michele est mieux conçue encore : elle allaite un enfant et présente à Dieu son cœur enflammé [5]. Ces belles figures expriment toute la parole : « Tu aimeras Dieu de tout ton cœur et ton prochain comme toi-même ». — L'art français est plus près de la terre. Est-ce là un caractère

1. Portail et rose.
2. Le même écusson se voit aussi à Chartres et à Amiens.
3. Rupert, *In Eccles.*, Lib. I, *Patrol.*, tome 168, col. 1212.
4. G. de Saint-Laurent (*Guide de l'art chrétien*, t. III, p. 419 et suiv.) a su le premier expliquer les attributs de la Charité de Giotto.
5. De Surigny, *loc. cit.*

de race ? Nos plus grands saints, qu'on y songe, ont été moins des mystiques que des hommes d'action. La Charité qui tend à Dieu son cœur enflammé est du pays de saint François d'Assise ; la Charité qui donne son manteau aux pauvres est du pays de saint Vincent de Paul.

A la Charité, ou, pour parler plus exactement, à la Bienfaisance de nos cathédrales est opposée l'Avarice. C'est une femme qui remplit son coffre-fort (fig. 40), ou qui, d'un geste énergique, en rabat le couvercle [1]. Parfois, elle porte la main à son sein pour y cacher son or [2]. On retrouve là l'influence de Prudence [3] : certains traits de la Psychomachie (nous en verrons d'autres exemples) demeuraient profondément gravés dans les esprits.

Les deux bas-reliefs qui suivent ont été souvent mal interprétés. Convaincus que les vertus cardinales devaient suivre les vertus théologales, les chanoines Jourdain et Duval crurent se trouver en présence de la Justice et de l'Injustice. M. de Guilhermy, adoptant leur interprétation, expliqua de même les deux bas-reliefs, presque complètement refaits d'ailleurs, de Notre-Dame de Paris. G. de Saint-Laurent fit passer cette explication erronée dans son *Guide de l'Art chrétien*. Des doutes cependant s'étaient élevés de bonne heure. Le comte de Bastard avait émis l'idée que les deux médaillons d'Amiens représentaient la Chasteté et la Luxure [4]. M. Duchalais, dans un article de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, en donna la preuve [5].

1. Voir l'Avarice de la façade occident. de la cathédrale de Sens. L'Avarice de Sens est opposée à une admirable figure de la Libéralité : c'est une reine qui ouvre largement tous ses trésors. Ainsi la décrit Alain de Lille, *Liber de planctu naturæ*, col. 474, *Patrol.*, tome 210.

2. Chartres (aux deux portails), Amiens, Paris (rose). Au portail de N.-D. de Paris, l'Avarice, refaite sans intelligence, a l'air de cacher sa main dans un manchon.

3. ..... Nec sufficit amplos
Implevisse sinus.

4. Calques et documents manuscrits du cabinet des Estampes (Collect. Bastard de l'Etang), article : Vertus.

5. *Bibl. de l'École des Chartes*. Tome V, 2e série, p. 31.

Etudions à notre tour ces deux bas-reliefs. A Paris, à Amiens, à Chartres, la Chasteté est une jeune vierge « dont la bouche, comme dit Alain de Lille, n'a pas été baisée »[1]. Elle a sur la tête le voile virginal. D'une main elle porte une palme et de l'autre un écu, où se voit un animal au milieu des flammes. Est-ce une salamandre ? M. Duchalais l'a cru, et il n'a pas eu de peine à prouver, les *Bestiaires* en main, que la salamandre, qui, disait-on, vivait dans les flammes et avait même la propriété de les éteindre, était le symbole de la Chasteté. Il eut pu ajouter encore que, pour les naturalistes du XIIIe siècle, la salamandre est un animal qui n'a pas de sexe[2]. Mais, en regardant avec plus d'attention l'animal héraldique de Chartres, d'Amiens et de la rose de Notre-Dame de Paris (fig. 41), nous avons reconnu que c'était un oiseau et non pas une salamandre. Un oiseau environné de flammes ne peut être que le phénix qui, dès la haute antiquité chrétienne, apparaît comme la figure de l'immortalité. S'il en est ainsi, les attributs de la Chasteté sont très vagues : la palme et le phénix signifient qu'elle trouvera sa récompense dans une autre vie. — Notre explication, nous l'avouons, ne nous satisfait pas pleinement. L'emblême animal, si précis partout ailleurs, a, dans le cas présent, un caractère trop général. Nous ne serions pas éloigné de croire que l'artiste parisien ayant par inadvertance donné à la salamandre la figure d'un oiseau, son erreur a été reproduite à Amiens et à Chartres[3].

Fig. 41. La Chasteté (Rose de Notre-Dame de Paris)

1. Alain de Lille, *Liber de planctu naturæ*, col. 472, *Patrol.*, t. 210. On trouve dans son livre plusieurs descriptions de vertus.

2. V. de Beauv. *Spec. nat.* Lib. XX, cap. LXIII. « In his non est masculinum genus aut femineum ».

3. Ce qui a pu favoriser une telle confusion c'est que la Chasteté est

Mais, sans insister davantage, étudions le groupe qui fait face à la Chasteté. A Chartres et à Amiens [1], un jeune homme embrasse une jeune femme qui tient d'une main un sceptre et de l'autre un miroir, à la rose de Notre-Dame de Paris, c'est simplement une femme qui se mire (fig. 42). C'est la Luxure sous les traits d'une courtisane. Le sceptre et le miroir sont évidemment symboliques. Le sceptre exprime la toute puissance de la femme et sa royauté charnelle. Les sculpteurs du moyen âge signifiaient au moyen du sceptre ce que les conteurs italiens de la Renaissance faisaient entendre par les beaux noms de « Violante » et d' « Imperia », qu'ils donnaient à leurs courtisanes. Quant au miroir, il est l'emblême de la coquetterie de la femme et de son génie de séduction [2]. Les boîtes à miroir, si finement sculp-

Fig. 42. La Luxure
(Rose de Notre-Dame de Paris)

souvent représentée au XIIIe siècle, surtout par les miniaturistes, avec une tourterelle sur son écu. Ainsi nous la montre déjà Alain de Lille, dans son *De planctu naturæ*, et il explique que la tourterelle, privée de son époux, ne daigne pas se consoler par de nouvelles amours. Plusieurs manuscrits de la *Somme le Roi* (Mazarine n° 870, f° 147 ; Arsenal, n° 6329, f° 167 v° ; B. Nat. franç. 938, f° 120 v°) illustrés à la fin du XIIIe siècle et dérivant tous d'un même original copié avec plus ou moins de fidélité, offrent des représentations de la Chasteté conformes à cette donnée. Elle porte, sur une sorte de bouclier rond qu'elle tient à la main, l'image d'un oiseau qui ne peut être qu'une tourterelle. Comme frère Lorens, dans la *Somme le Roi*, ne parle d'aucun emblème de la Chasteté, il faut admettre que les miniaturistes s'inspiraient d'une tradition d'atelier dès lors parfaitement établie. Ainsi pourrait peut-être s'expliquer qu'à Paris, à Chartres et à Amiens un oiseau ait été substitué à une salamandre.

1. A Paris, le bas-relief de la Luxure comme d'ailleurs celui de la Chasteté, a été complètement refait. Au lieu de la Luxure on voit maintenant une femme qui a l'air de tenir une balance.

2. Au vitrail d'Auxerre, à la rose de N.-D. de Paris, au vitrail de Lyon, la Luxure n'a pas d'autre attribut qu'un miroir. Même chose dans une des miniatures de la *Somme le Roi* (Arsenal. ms. n° 6329, f° 167, v°). Ailleurs la Luxure a l'air de présenter des chaînes

tées dans l'ivoire, que le XIIIe siècle nous a transmises célèbrent toutes la puissance invincible de la femme : les femmes défendent victorieusement le Château d'Amour, ou reçoivent la soumission de l'amant vaincu qu'elles couronnent de roses[1]. Plusieurs de ces gracieux miroirs appartinrent sans doute à des courtisanes du XIIIe siècle. — Les groupes d'Amiens et de Chartres sont charmants et d'ailleurs très chastes. Nous sommes dans l'âge courtois par excellence, dans le siècle qui divinisa la femme. Les artistes chargés de nous mettre en garde contre elle n'ont pu se résigner à l'avilir. Nous voilà loin des terribles figures de la Luxure sculptées au portail des églises romanes ; à Moissac, à Toulouse des crapauds dévorent le sexe d'une femme nue et se suspendent à ses seins. Le XIIIe siècle, d'une sensibilité si raffinée, n'eut pu supporter ces brutales images faites pour toucher des âmes simples et rudes[2]. Nos artistes sentirent très bien qu'en représentant le vice sous des traits si hideux ils enlevaient toute noblesse à la vertu.

Fig. 43. La Prudence
(Rose de Notre-Dame de Paris)

Après la Chasteté vient la Prudence. L'attribut qu'elle porte à Paris, à Chartres, à Amiens, la fait reconnaître au premier coup d'œil. Son écu est décoré d'un serpent qui parfois s'enroule autour d'un bâton (fig. 43). Aucun blason n'est plus noble, puisque c'est Jésus lui-même qui l'a donné à la Prudence : « Soyez prudents, disait-il, comme des serpents[3] ».

(B. Nat. franc. 938, f° 120 v°, et Mazarine, ms. n° 870, f° 147).

1. Voir la collection du musée de Cluny et du Louvre.

2. J'en trouve cependant encore un exemple au commencement du XIIIe siècle dans le tympan du jugement dernier provenant de Saint-Yved de Braisne, aujourd'hui au musée de Soissons.

3. Saint-Mathieu, X. 16. — Pierre le Chantre ne manque pas de

La Folie, qui s'oppose à la Prudence, mérite de nous arrêter plus longtemps. Elle s'offre à nous à Paris[1], à Amiens, aux deux portails de Chartres, à la rose d'Auxerre et de Notre-Dame de Paris (fig. 44), sous les traits d'un homme, à peine vêtu, armé d'un bâton, qui marche au milieu des pierres et qui parfois reçoit un caillou sur la tête. Presque toujours il porte à sa bouche un objet informe. C'est évidemment là l'image d'un fou que d'invisibles gamins semblent poursuivre à coups de pierres. Chose curieuse, une figure si vivante, et qui semble empruntée à la réalité quotidienne, a une origine littéraire. Elle est née de la combinaison de deux passages de l'Ancien Testament. On lit en effet dans les *Psaumes :* « L'insensé a lancé contre Dieu une pierre, mais la pierre est tombée sur sa tête. Il a mis une pierre dans le chemin pour y faire heurter son frère et il s'y heurtera lui-même ». — Voilà bien le fou d'Amiens. Il marche sur des cailloux qui semblent rouler sous ses pieds, et une pierre vient de l'atteindre à la tête.

Fig. 44. La Folie
(Rose de Notre-Dame de Paris)

Mais quel est l'objet qu'il porte à sa bouche ? Un passage des *Psaumes,* suivant nous, l'explique. Quiconque a feuilleté quelques psautiers à miniatures du XIIIe siècle a remarqué que les illustrations, en fort petit nombre, ne varient jamais. En tête du psaume LIII est dessiné un fou tout à fait semblable au personnage sculpté au portail de nos cathédrales[2] (fig. 45). Il est armé d'un bâton, et il s'apprête à

rappeler cette parole dans l'article qu'il a consacré à la Prudence. *Verbum abbreviat.*, col. 305, *Patrol.*, tome 205.

1. La figure de la Folie au portail de Notre-Dame de Paris a été retouchée. Un cornet dans lequel souffle le fou a remplacé l'objet qu'il semblait manger, le bâton est devenu une espèce de flambeau.

2. Voici quelques exemples. B. Nat. ms. latin 10434. Sainte-

manger un objet rond, qui est tout simplement, comme on va le voir, un morceau de pain. On lit en effet dans le texte « Le fou a dit dans son cœur : il n'y a pas de Dieu. Le fou accomplit des iniquités abominables... *il dévore mon peuple comme un morceau de pain* ». On ne peut douter, je crois, que l'artiste n'ait essayé de rendre ce passage. Ainsi s'explique la figure si complexe de la Folie, qui, comme tant d'autres, a été imaginée d'abord par des miniaturistes, et adoptée ensuite par les sculpteurs et les peintres verriers.

Fig. 45. Un fou (miniature du Psautier. B. N. lat. 10445).

Après la Prudence et la Folie viennent l'Humilité et l'Orgueil[1]. L'Humilité a dans ses armes un oiseau. Les bas-reliefs[2], les vitraux[3] (fig. 46), les miniatures même[4], reproduisent fidèlement cet emblème. On peut affirmer sans crainte de se tromper que l'oiseau est une colombe. « Soyez simples comme des colombes », disait Jésus à ses disciples. Par simplicité, il faut entendre, suivant les commentateurs, la simplicité du cœur qui est l'opposé de l'orgueil. C'est pourquoi saint Bernard a pu dire de la colombe qu'elle était le vrai symbole de l'Humilité.

Fig. 46. L'humilité (Rose de Notre-Dame de Paris).

Geneviève, ms. n° 2689, f° 84 v°; n° 2690, f° 63 v°; n° 2691, f° 73.

1. Et non, comme le pensent Jourdain et Duval, la Tempérance et l'Intempérance.

2. A Amiens, à Chartres (portail sud); au portail nord de Chartres l'Humilité tient l'oiseau dans sa main. Au portail de N.-D. de Paris l'oiseau a été refait, on dirait maintenant un aigle.

3. Rose de N.-D. de Paris et d'Auxerre.

4. *Somme le roi*, B. N. franç. 938 f° 74. Dans le ms. de la Mazarine

L'Orgueil nous apparaît sous un aspect qui nous est familier : c'est un cavalier désarçonné par sa monture et qui roule avec elle dans un fossé [1] (fig. 47). Nous reconnaissons sans peine un épisode de la *Psychomachie*. On voit que les artistes du XIIIe siècle, même quand ils ont voulu innover, ne se sont jamais affranchis complètement de l'influence de Prudence. La figure de l'Orgueil semblait consacrée. Villart de Honnecourt la reproduit dans son *Album* comme un modèle reçu dont on n'a pas le droit de s'écarter [2]. Il écrit dans la marge : « Orgueil, si cume il trébuche », voilà comment l'Orgueil trébuche. Il faut entendre : voilà, quand on sera chargé de faire une figure de l'Orgueil, comment on devra le représenter.

Fig. 47. L'Orgueil (Rose de Notre-Dame de Paris).

Ici commence la seconde série des Vertus, celle qui, au portail de Paris et d'Amiens est à la gauche de Jésus-Christ.

On reconnaît d'abord la Force sous les traits d'un guerrier revêtu d'une cotte de mailles, le casque en tête, l'épée en main (fig. 48). Ce guerrier est une femme, comme le prouve la longue robe qui descend jusqu'à ses pieds. La Force n'est point menaçante : assise sur son siège dans une belle attitude pleine de calme et d'équilibre [3], elle ne provoque personne, elle attend, l'esprit lucide, le regard droit, prête à tout événement. Le bouclier qui couvre sa poitrine est timbré d'un lion. Nulle image de la Force n'a été conçue avec plus de vraie noblesse,

(n° 870, f° 89 v°) il y a eu une erreur. L'artiste par inadvertance a opposé à l'Orgueil la Virginité, reconnaissable à la Vierge qu'elle porte sur son bouclier et à la licorne qui est à ses pieds.

1. Dans le vitrail de Lyon, l'Orgueil est précipité dans l'abîme, mais, faute de place, le cheval n'a pas été représenté.

2. *Album* de Villart de Honnecourt, Pl. V.

3. Voir surtout la Force du porche sud de Chartres si bien pondérée.

nulle n'est plus conforme à la définition des théologiens : « une vigueur de l'âme, qui conduit tout conformément à la raison [1] ». Qu'une telle figure se soit présentée spontanément à l'imagination d'artistes qui vivaient dans des siècles chevaleresques, — rien de plus naturel. Le soldat chrétien, disciplinant sa force et la mettant au service de l'Église, apparaissait alors comme le plus haut idéal humain. Ne serait-il pas possible, cependant, de faire sortir cette image de la Force de quelques lignes de saint Paul. Le chrétien vraiment

Fig. 48. La Force (Amiens).

Fig. 49. La Lâcheté (Amiens).

fort lui semble être un guerrier revêtu des principales vertus comme d'autant de pièces d'armure : « Fortifiez vous, dit-il, dans le Seigneur... Revêtez l'armure de Dieu afin de pouvoir résister... Prenez la cuirasse de la justice et le bouclier de la foi... le casque du Salut et l'épée de l'Esprit qui est la parole de Dieu [2] ». Le passage, pris en lui-même peut ne pas paraître très significatif, car la Force n'est pas nommément désignée ; mais il est remarquable qu'il ait été repris au moyen âge et appliqué spécialement à la vertu qui nous occupe. Hugues de Saint-Victor, dans le *De Anima,* où il fait parler les Vertus tour à tour, met les paroles de saint Paul dans la bouche de la Force [3]. Il se peut donc que l'idée

1. *Spec. morale,* Lib. I. Dist. LXXX, Pars III. La définition se trouve déjà dans saint Bernard.
2. *Ephes.* VI, 10-18.
3. Hugues de Saint-Victor, *Appendix. de Anima,* col. 185. *Patrol.,* t. 177. L'ouvrage a été contesté à Hugues de Saint-Victor, mais cela n'a aucune importance pour nous.

d'armer la Force en chevalier vienne réellement du passage de saint Paul. Le lion représenté sur le bouclier offre un sens très clair. Est-il nécessaire d'accumuler les textes pour prouver que le lion fut, aux yeux des symbolistes du moyen âge, un des types du courage [1] ? « Le lion, dit Raban Maur, est par son courage le roi des animaux ; le livre des *Proverbes* dit : le lion est la plus courageuse des bêtes, elle ne redoute la rencontre d'aucune [2]. » Au XIIe siècle, le *De Bestiis* répète textuellement les paroles de Raban Maur [3].

La Lâcheté est opposée à la Force. Nos artistes ont représenté à Paris [4] (fig. 51), à Amiens (fig. 49), à Chartres [5], à

Fig. 50. La Force
(Rose de Notre-Dame de Paris).

Fig. 51. La Lâcheté.
(Rose de Notre-Dame de Paris).

Reims, une scène pleine de bonhomie populaire. Un chevalier, pris de panique, jette son épée et s'enfuit à toutes jambes devant un lièvre qui le poursuit : sans doute il fait nuit, car une chouette, perchée sur un arbre, semble pousser son cri lugubre. Ne dirait-on pas un vieux proverbe ou quelque fabliau ? Je croirais volontiers que l'anecdote du

1. Le taureau en fut un autre. La Force, à la rose de N.-D. de Paris, porte sur son bouclier une tête de taureau.
2. Raban Maur, *De universo*, lib. VIII.
3. *De Bestiis* (attribué à Hug. de Saint-Victor). *Patrol.*, tome 177, col. 23.
4. Portail et rose.
5. A Chartres le lièvre a presque complètement disparu.

Fig. 87. Saint Paul (Musée de Toulouse).

soldat poursuivi par un lièvre était au nombre des historiettes que les prédicateurs aimaient à raconter à leurs ouailles. Etienne de Bourbou, il est vrai, ne rapporte rien de pareil ; mais on trouve dans Frère Lorens quelque chose qui ressemble fort à notre bas-relief. Il dit en effet, dans la *Somme le Roi,* en parlant du poltron : « Cesti ressemble à celi qui n'ose entrer el sentier de bonne voie pour le limaçon qui li monstre ses cornes[1] ». Une comparaison analogue, répétée mainte fois en chaire, a dû inspirer nos sculpteurs.

La Vertu et le Vice qui suivent n'offrent pas un sens très clair. La Vertu n'a pas d'autre attribut caractéristique qu'un

Fig. 52. La Patience (Rose de Notre-Dame de Paris).

Fig. 53. L'impatience (Rose de Notre-Dame de Paris).

bœuf sur son écusson (fig. 52). Le Vice est figuré par un homme[2] qui s'avance, l'épée à la main, contre un moine impassible[3] (fig. 53). Suivant l'explication généralement reçue, la Vertu en question serait la Patience symbolisée par le bœuf, le Vice serait l'Impatience[4], le laïque qui menace le clerc de son épée pourrait être quelque pénitent indocile qui ne sait pas endurer une réprimande. L'expli-

1. *Somme le Roi,* édit. de Lausanne, p. 126.
2. A Chartres et à Amiens c'est une femme.
3. A la rose de Notre-Dame de Paris, il semble que ce soit un laïque.
4. Opinion adoptée par Jourdain et Duval *(Etude sur le portail d'Amiens),* de Guilhermy *(Descript. de N.-D. de Paris),* Bulteau *(Monogr. de Chartres).*

cation est vraisemblable, mais n'est appuyée sur aucun texte. Il y a là quelque chose à trouver ; mais nous avouons n'avoir pas été plus heureux dans nos recherches que nos prédécesseurs.

Les deux bas-reliefs suivants ont fait naître une contro-

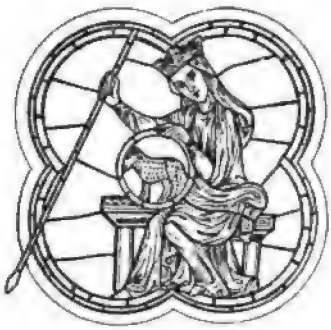

Fig. 54. La Douceur (Rose de Notre-Dame de Paris).

Fig. 55. La Dureté (Rose de Notre-Dame de Paris).

verse. Décrivons les d'abord. La Vertu porte un écu blasonné d'un agneau (fig. 54 et 56) ; quant au Vice il est mis en scène avec vivacité : une dame, qui semble de noble maison, riche-

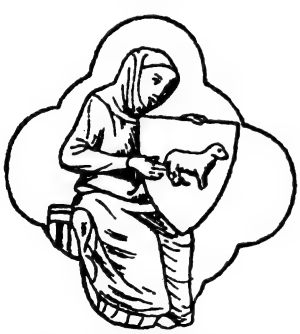

Fig. 56. La Douceur (Amiens).

Fig. 57. La Dureté (Amiens).

ment vêtue, assise sur un siège ouvragé, accueille d'un coup de pied en pleine poitrine un personnage très humble qui lui présente une coupe (fig. 55 et 57). Les chanoines Jourdain et Duval virent là la Violence opposée à la Douceur.

Cette explication, acceptée par d'autres interprètes [1], fut contestée par M. Duchalais [2]. Suivant lui, les deux bas-reliefs représentent Noblesse et Vilenie. En étudiant un manuscrit illustré du poème de *Fauvel*, singulier ouvrage symbolique, où l'on voit le cheval (les bas appétits de notre nature) trôner au milieu d'une cour de Vices, — il avait découvert une miniature du XIVe siècle reproduisant avec une exactitude parfaite la scène de violence figurée à Paris [3], à Amiens et à Chartres. Or, cette miniature se trouvait précisément dans le voisinage d'un développement sur la Noblesse et la Vilenie. L'argument semblait assez fort. — En nous reportant au manuscrit de *Fauvel* [4], nous avons pu constater la parfaite similitude de la miniature en question et des bas-reliefs que nous étudions : la même noble dame frappe son serviteur avec la même brutalité, la coupe n'a pas été oubliée ; l'analogie est complète. Mais nous avons reconnu, en lisant le poème, qu'il n'y a aucune raison d'affirmer que la miniature illustre précisément les vers consacrés à la Vilenie. La peinture que le poète fait de ce vice est aussi vague que possible, et ne contient aucun trait, aucun mot qui puisse se rapporter au dessin [5]. Au contraire, les vers qui précèdent immédiatement la miniature, et qui ont l'Ingratitude pour sujet, quoique très vagues aussi, éveillent dans l'esprit une idée analogue à celle qu'a exprimée le dessinateur. On lit en effet :

Amprès li sist ingratitude
Qui est très mauvaise et très rude
Car el ne veust nul recognoistre.

La dame qui récompense d'un coup de pied le serviteur qui

1. De Guilhermy, Bulteau.
2. *Biblioth. de l'Ecole des Chartes.* Tome V, 2e série.
3. Portail et rose.
4. B. Nat. franç. 146, f° 14, v° (XIVe siècle).
5. Les détails les plus caractéristiques sont les suivants :

Elle cuide estre noble et sage
Pour ce qu'elle a grand héritage,
Mais el se deçoit et meserre
Car noblesse n'est pas pour terre.

lui offre à boire mérite les épithètes du poète, et il est vrai de dire d'elle qu'elle « ne veust nul recognoistre », c'est-à-dire qu'elle n'a de reconnaissance pour personne. Il me paraît évident que la miniature a été mise à la place qu'elle occupe pour illustrer les vers sur l'Ingratitude et non pas le passage sur la Vilenie. Le miniaturiste s'est d'ailleurs servi d'un poncif qui, depuis au moins cent ans, courait d'atelier en atelier : le vieux motif lui parut cadrer tant bien que mal avec le texte de *Fauvel*.

Il est donc probable que, depuis un siècle, la petite scène de la châtelaine et du vassal (dont l'origine ne nous est pas connue) servait à exprimer l'Ingratitude ou plus exactement la Dureté d'âme, — car la brebis sculptée sur l'écu de la Vertu opposée symbolise plutôt la Douceur que la Reconnaissance. Pour les théologiens, la brebis est la parfaite image de la Douceur, parce qu'elle se laisse prendre sans résistance ce qu'elle a de plus précieux, sa laine et son lait[1]. Tout le moyen âge, à la suite d'Isidore de Séville, rattachait « ovis » à « oblatio[2] ». — Il n'y a donc pas lieu, quoiqu'en ait pu dire M. Duchalais, de modifier les noms proposés par les chanoines Jourdain et Duval, et d'ajouter Noblesse et Vilenie à la liste des vertus et des vices.

La Concorde ou la Paix, reconnaissable à son attribut, s'oppose ensuite à la Discorde. La vertu pacifique porte sur son écu une branche d'olivier (fig. 58). Dans Prudence, on s'en souvient, la Concorde a une couronne de feuilles d'olivier ; Alain de Lille, un peu avant le temps où nos bas-reliefs furent sculptés, lui met un rameau d'olivier en fleur à la main[3].

1. Raban Maur, *De univ.* Lib. VIII, col. 201. *Patr.*, tome 111 et V. de Beauv. *Spec. nat.*, Lib. XVIII, cap. LXIX et LXX.
2. V. de Beauv. *Ibid.*
3. Anticlaud. col. 502. *Patrol.*, tome 210.

> Virginis in dextra, foliorum crine comatus,
> Flore tumens, fructus exspectans, ramus olivae
> Pubescit...

Au vitrail d'Auxerre, la Concorde, sans attribut, joint les mains devant

Une scène d'intérieur figure la Discorde : la femme et le mari se prennent aux cheveux pendant que le pot et la cruche roulent d'un côté et la quenouille de l'autre [1] (fig. 59). Ne dirait-on pas que Frère Lorens avait notre bas-relief sous les yeux, quand il écrivait dans la *Somme le Roi*, à

Fig. 58. La Concorde (Amiens).

Fig. 59. La Discorde (Amiens).

propos de la colère [2] : « Li tierce guerre que li irous ha, cest a cels qui sont dessous lui, cest a sa fame et a sa meignie, car li homs est aucune foiz si forcenez que il bat et fiert et fame et meignie et enfanz et brise pous et hanaps ». A vrai dire le théologien et l'artiste puisaient l'un et l'autre dans le riche trésor de la prédication populaire où abondaient les vivantes images de la réalité.

Les deux bas-reliefs suivants représentent, l'un, une femme dont l'écu est chargé d'un chameau agenouillé (fig. 60), l'autre, un homme qui lève la main sur un évêque (fig. 61). Le chameau qui s'agenouille pour recevoir le

la croix. Cette Concorde d'Auxerre nous fait comprendre que la Concorde de Paris, d'Amiens, de Chartres n'est par une vertu sociale ; elle exprime la Concorde de l'âme avec elle-même, la paix intérieure trouvée dans la foi.

1. Le bas-relief de N.-D. de Paris (refait) nous montre une dispute entre deux hommes, mais le médaillon de la rose nous rend une querelle domestique analogue à celle de Chartres et d'Amiens.

2. Nous suivons le texte du ms. 938 de la B. Nat. (fonds français) f° 16 v°, plus net que celui que donne M. Chavannes (p. 111), d'après le ms. de Lausanne.

fardeau est le symbole de l'humilité, de la soumission [1]. La Vertu qui en a décoré son blason est sans aucun doute l'Obéissance [2]. Le Vice opposé ne peut être que la Rébellion. Frère Lorens nous explique en ces termes ce que c'est que Rébellion : « c'est quant li homs est rebelle à ceus qui son bien li veulent ; si on le reprent il se défend, si on le chastie, il se courrouche [3] ». Quels sont ceux qui veulent « le bien de l'homme », qui savent le reprendre, qui ont le droit de le punir, sinon les évêques, les vrais chefs spirituels ?

Fig. 60. L'Obéissance (Amiens).

Fig. 61. La Rébellion (Amiens.)

— La rébellion n'apparaît donc, au moyen âge, que sous un seul aspect : la désobéissance à l'Église. L'homme qui lève la main sur son évêque ne se rend pas seulement coupable d'un acte de violence, il entre en conflit avec la raison, avec la loi. La rose de Notre-Dame de Paris offre un curieux détail : l'homme qui se révolte contre l'évêque porte le bonnet conique des Juifs. Il ne peut y avoir de doute sur l'interprétation d'une pensée si familière au moyen âge. Le Juif, qui depuis tant de siècles refusait d'entendre la parole de l'Église, semblait être le symbole même de la révolte et de l'obstination.

1. Raban Maur, *De Universo*, col. 211. *Patrol.*, tome 111 « Camelus autem Christi humilitatem significat ».

2. Et non la Tempérance comme l'a cru Bulteau (*Monographie de N.-D. de Chartres*. Tome II, p. 386).

3. *Somme le Roi*, Edit. de Lausanne, p. 64.

Enfin, les deux derniers bas-reliefs nous montrent la Persévérance et l'Inconstance. L'idée de mettre à la fin de la série des Vertus la Persévérance, non pas comme la plus humble, mais comme la plus indispensable à conserver jusqu'au bout, n'est pas sans beauté. Honorius d'Autun, nous l'avons vu, faisait lui aussi de la Persévérance le dernier échelon de l'échelle mystique qui conduit au ciel. La Persévérance porte sur son écu une couronne (fig. 62). « Sois fidèle jusqu'à la mort, dit saint Jean dans l'Apocalypse, et je te donnerai la couronne de vie [1] ». Deux autres attributs, moins clairs à première vue, achèvent de caractériser la vertu de Persévérance. Une tête de lion, qui ressemble à une tête coupée, apparaît vers le haut de la composition, et sur le bouclier une queue de lion s'étale [2]. Hiéroglyphe naïf. La tête et la queue c'est le commencement et la fin. L'artiste a voulu nous dire : la persévérance est nécessaire du premier jusqu'au dernier jour.

Fig. 62. La Persévérance (Amiens).

Fig. 63. L'Inconstance (Amiens).

L'Inconstance est représentée par un moine qui s'enfuit de son couvent en détournant la tête. Il regarde une dernière fois l'église du moutier, et sa cellule ouverte où son froc est resté (fig. 63).

. On voit combien ces petites compositions sont complexes.

1. *Apocal.*, II, 10.
2. Ces détails sont encore visibles à Amiens et à Chartres.

On y trouve des souvenirs de Prudence, des emblèmes empruntés à l'Ancien Testament, à l'Évangile, aux *Bestiaires*, des nombreuses traces de l'enseignement théologique des écoles, des scènes populaires qui ne furent peut-être que des exemples de sermons. Une foule de pensées familières au XIIIe siècle se groupent et s'organisent autour de ces figures des Vices et des Vertus. Sans aucun doute, un clerc expérimenté a dirigé la main des artistes.

L'ensemble fait une œuvre d'une vie morale assez profonde. Les figures des Vertus sont touchantes par leur chasteté et leur modestie. Dans ce terrible monde féodal, où les blasons se hérissent de griffes et de serres, elles ont choisi pour en décorer leur écu (à l'exception de la Force qui a pris le lion) les animaux les plus humbles et les plus doux : la brebis, le mouton, la colombe, le bœuf, le chameau : bêtes des paraboles évangéliques et que le christianisme a comme sanctifiées. Nous retrouvons la charmante pastorale des Catacombes, où s'est complu si longtemps l'imagination des artistes chrétiens.

Nous avons dit que le choix de ces vertus n'était pas conforme aux divisions adoptées par les théologiens ; il n'en est pas moins intéressant. L'homme, quel qu'il fut, qui en arrêta la liste, était un vrai chrétien ; car il a donné la meilleure place aux vertus les plus humbles, les plus intérieures, les plus cachées : l'humilité, la patience, la douceur, l'obéissance, la persévérance. Préoccupé de la vie profonde de l'âme, il n'a même pas songé à mettre à son rang une vertu sociale comme la justice. Une âme, ornée des vertus qu'il nous propose, serait une très belle âme ; ce serait celle de quelques-uns des plus grands saints du moyen âge. L'idéal de vie humble, patiente et douce, chrétienne, pour tout dire d'un mot, que conçurent ces siècles de foi, est inscrit encore aujourd'hui au front de nos cathédrales. Notre théologien inconnu se rencontre à peu près avec l'auteur de l'*Imitation*.

Pour sentir tout ce qu'il y a de vie dans l'art du moyen âge, que l'on compare nos glaciales allégories modernes du Courage ou de la Justice à ces petites figures recueillies, d'où se

dégage un parfum de sainteté [1]. Elles agissent vraiment par leur chasteté, leur douceur, sur l'âme de quiconque les regarde avec sympathie. Elles semblaient dire à l'homme du moyen âge : « Tes jours passent, tu sens venir la vieillesse, la mort. Regarde-nous : nous ne vieillissons pas, nous ne mourons pas ; notre pureté nous conserve une éternelle jeunesse. Accueille nous dans ton âme si tu veux ne pas vieillir, ne pas mourir ».

III

Mais pour arriver à conquérir ces belles vertus ne faut-il pas se séparer du monde ? Les atteindrons-nous par la vie de tous les jours ? — La cathédrale a encore réponse à cette question décisive. La vie active et la vie contemplative, nous dira la cathédrale de Chartres, sont également saintes. Au porche du nord en effet, tout près du cordon où sont représentées les Vertus, douze charmantes petites figures symbolisent les deux formes de l'activité humaine [2]. A gauche, six jeunes femmes à la figure souriante, travaillent : l'une lave la laine, l'autre la peigne, une autre broie le lin, une autre le carde, une autre le file, la dernière le met en écheveau. Une grande figure assise, qui a malheureusement disparu au temps de la Révolution [3], complétait et résumait toute la série : elle était en train de coudre et symbolisait la Vie active.

A droite, six statuettes représentent autant de jeunes femmes voilées, occupées à lire, à méditer, à prier. L'une d'elles lève les yeux au ciel dans l'extase. Une grande statue, également détruite pendant la Révolution, s'élevait au-dessous du cordon sculpté et représentait une femme qui lisait, c'était la Vie contemplative. Peut-être les deux grandes statues

1. Je prie le lecteur de ne pas les juger sur les dessins qui accompagnent ce chapitre. Ils ne sont là que pour rendre le texte plus clair.
2. Avant dernier cordon.
3. V. Bulteau, *Monogr. de Chartres*, II, p. 225.

figuraient-elles plus expressément Marthe et Marie ou bien Lia et Rachel qui sont, pour les Docteurs, les symboles familiers de la Vie active et contemplative [1].

A Chartres, la Vie active a, il est vrai, la place d'honneur, mais on sent que toutes les deux sont égales devant Dieu.

Ainsi — et c'est la conclusion de l'enseignement que donne la cathédrale — que nul ne cherche de prétexte et d'excuse. La vertu est obligatoire et elle est obligatoire pour tous et dans toutes les conditions, car toutes les voies peuvent mener à Dieu.

1. Voir notamment Honor. d'Autun, *Specul. eccles. Patrol.*, tome 172, col. 1020.

LIVRE IV

CHAPITRE I

Le Miroir historique. — L'Ancien Testament

I. L'Ancien Testament considéré comme une figure du Nouveau. — Origines de l'interprétation symbolique de la Bible. — Les Pères d'Alexandrie. — Saint Hilaire. — Saint Ambroise. — Saint Augustin. — Le moyen âge. — La Glose ordinaire.
II. Les figures de l'Ancien Testament dans l'art du moyen âge. — Figures se rapportant à Jésus-Christ. — Vitraux symboliques de Bourges, de Chartres, du Mans, de Tours.
III. Figures de l'Ancien Testament se rapportant à la Vierge. — Le portail de Laon. — Influence d'Honorius d'Autun.
IV. Les patriarches et les rois. — Leur rôle symbolique.
V. Les Prophètes. — Efforts de l'art du moyen âge pour représenter les prophéties.
VI. L'arbre de Jessé. — Les rois de Juda à la façade de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Chartres.
VII. Résumé. — Les médaillons symboliques des vitraux de Suger à Saint-Denis. — Les Emblemata biblica. — La Bible des pauvres. — Conclusion.

Jusqu'à présent nous avons étudié l'homme abstrait avec ses vices et ses vertus, avec son génie inventif qui crée les sciences et les arts ; nous allons voir maintenant l'humanité agir et vivre, nous arrivons à l'histoire.

La cathédrale raconte l'histoire du monde d'après un plan qui est tout à fait conforme à celui de Vincent de Beauvais. A Chartres, comme dans le *Speculum historiale*, l'histoire de l'humanité se réduit, à peu de chose près, à celle des élus de Dieu. L'Ancien Testament, le Nouveau et enfin la *Vie des Saints* en fournissent tous les éléments. Ces trois livres

contiennent tout ce qu'il est nécessaire à l'homme de savoir sur ceux qui ont vécu avant lui. Ce sont les trois actes de l'histoire universelle, et il ne peut y en avoir que trois. Dieu a réglé lui-même l'ordonnance du drame. L'Ancien Testament nous montre l'humanité dans l'attente de la Loi ; le Nouveau nous fait connaître la Loi incarnée et vivante ; la *Vie des Saints* nous fait assister aux efforts de l'homme pour se conformer à la Loi. Chacun de ces grands livres marque donc une des époques de l'histoire, et formera l'objet d'un des chapitres de notre étude.

I

L'Ancien Testament, depuis le jour où les mosaïstes de Sainte-Marie-Majeure eurent l'idée d'emprunter à la Bible une série de tableaux historiques, inspira fréquemment l'art du moyen âge. Mais on ne trouve pas avant le XIIIe siècle ces grandes compositions narratives qui embrassent toute l'histoire du peuple de Dieu. Les vitraux de la Sainte Chapelle, par exemple, forment une illustration complète des différents livres qui composent la Bible depuis la Genèse jusqu'aux Prophètes. Onze verrières immenses, dont quelques-unes comptent jusqu'à cent panneaux, nous montrent, dans une lumière surnaturelle, toute l'histoire des héros de l'Ancienne Loi. Ces innombrables compositions, traitées dans la manière des miniatures, font de la Sainte Chapelle la plus admirable des Bibles historiées. Au portail méridional de la cathédrale de Rouen une nombreuse série de petits bas-reliefs offre le même caractère narratif : ici, comme à la Sainte Chapelle, l'artiste a suivi pas à pas le récit des premiers livres de l'Ancien Testament et il ne s'est arrêté que quand la place lui a fait défaut.

Il serait long, et d'ailleurs parfaitement inutile, de passer en revue toutes les compositions du XIIIe siècle, vitraux et bas-reliefs, où telle partie de la Bible est racontée. Qu'il

nous suffise de remarquer que certains sujets touchants et vraiment populaires, comme l'histoire de Joseph, reviennent plus souvent que d'autres [1]. Toutes les compositions consacrées à l'Ancien Testament sont simples, sobres, affectent la forme d'un récit limpide et impersonnel.

Si le moyen âge s'était contenté de ces grands cycles historiques, il n'y aurait pas lieu d'y insister plus longuement, et ce serait assez de les avoir signalés. Mais le XIIIe siècle eut une autre façon — infiniment plus curieuse — de comprendre l'Ancien Testament : au lieu de s'attacher à la lettre, les artistes la plupart du temps préfèrent s'attacher à l'esprit. L'Ancien Testament se présente à eux comme une vaste figure du Nouveau. Guidés par les docteurs, ils font choix d'un certain nombre de scènes de l'Ancien Testament et les mettent en rapport avec des scènes de l'Évangile, pour en faire sentir la profonde concordance. Là où les vitraux de la Sainte Chapelle ne nous laissent voir qu'un récit, ceux de Chartres ou de Bourges nous montrent un mystère.

Un pareil système d'interprétations est tout à fait conforme à l'orthodoxie ; mais, depuis le concile de Trente, l'Église, laissant dans l'ombre la méthode symbolique, s'est attachée de préférence au sens littéral de l'Ancien Testament, de sorte que l'exégèse fondée sur le symbolisme, dont les Pères de l'Église font un usage constant, pour ne pas dire unique, est généralement ignorée aujourd'hui. Il nous paraît donc utile d'exposer brièvement une doctrine qui trouva si souvent son expression dans l'art.

Dieu qui voit tout sous l'aspect de l'éternité a mis entre l'Ancien et le Nouveau Testament une harmonie profonde : l'un n'est que la figure de l'autre. Ce que l'Évangile nous montre à la lumière du soleil, pour parler la langue du moyen âge, l'Ancien Testament nous le fait voir à la clarté incertaine de la lune et des étoiles. Dans l'Ancien Testament

1. Il y a des vitraux consacrés à l'histoire de Joseph, à Chartres, à Bourges, à Auxerre et à la cathédrale de Poitiers.

la vérité porte un voile ; mais la mort de Jésus-Christ déchira ce voile mystique. C'est pourquoi il est dit dans l'Évangile que le rideau du Temple se fendit du haut en bas à l'heure où Jésus rendit l'esprit[1]. Ainsi l'Ancien Testament n'a de sens que par rapport au Nouveau, et la Synagogue qui s'obstine à l'expliquer en lui-même porte un bandeau sur les yeux[2].

Cette doctrine, qui a toujours été celle de l'Église, es enseignée dans l'Évangile par la bouche même de Jésus-Christ : « Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, dit-il, il faut de même que le fils de l'homme soit élevé[3] », ou encore : « De même que Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même le fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre[4] ».

Les apôtres, comme on le voit par leurs Épîtres, enseignèrent aux nouveaux chrétiens la mystérieuse concordance des deux Lois. Saint Paul y insiste tout particulièrement dans son Épître aux Hébreux. Il fait entendre aux Juifs, récemment convertis, et trop attachés encore à la lettre de l'Ancien Testament, que les cérémonies de l'ancienne alliance n'étaient que des figures destinées à faire pressentir l'alliance nouvelle[5]. Il leur explique que Melchisédec, le roi-prêtre, n'est qu'une image du Fils de Dieu, pontife et roi. Plusieurs passages de la première Épître aux Corinthiens, de l'Épître aux Galates, comme aussi quelques versets de la troisième Épître de saint Pierre, nous prouvent que la méthode d'interprétation allégorique fut familière aux apôtres[6].

Mais, c'est à Alexandrie, vers le troisième siècle, que cette manière d'expliquer la Bible devint décidément un système.

1. Sur le voile du temple et son symbolisme, v. Honor. d'Autun, *Gemma animæ*, col. 657. *Patrol.*, tome 172.
2. C'est ainsi, comme nous le verrons, que la Synagogue est représentée dans l'art du XIIIe siècle.
3. Saint Jean, III, 14.
4. Saint Mathieu, XII, 40.
5. *Hébreux*, IX, et VII, 3.
6. *I Corinth.* X, 6 ; *Galat.* IV, 24. *Petri Epist.* III, 20-21.

Cela n'a rien de surprenant si l'on songe que, dès le premier siècle, les Juifs d'Alexandrie, tout pénétrés de l'esprit hellénique, ne voyaient déjà dans leur livre sacré qu'un symbole. Philon, pour mettre son système d'accord avec la Bible, faisait dans son commentaire s'évanouir le sens littéral de l'Écriture. Il expliquait la Genèse à peu près comme les stoïciens expliquaient Homère : pour eux, l'*Iliade* et l'*Odyssée* étaient des allégories profondes, où se cachait la plus haute philosophie. Ainsi, dans cette ville extraordinaire d'Alexandrie, le génie grec et le génie de l'Orient se combinèrent. Philon, à quelques égards, peut être considéré comme le plus ancien des Pères de l'Église. On ne peut douter que saint Clément d'Alexandrie et Origène ne soient ses élèves.

C'est dans Origène que l'explication allégorique de l'Ancien Testament apparaît pour la première fois comme un système arrêté. Il commence par poser comme un axiome que le sens de l'Écriture est triple ; car l'Écriture est un composé harmonieux fait, comme l'homme, à l'image de Dieu. De même qu'il y a dans l'homme trois principes, le corps, l'esprit vital et l'âme, de même il y a dans l'Écriture trois sens, le sens littéral, le sens moral et le sens mystique[1]. Mais, ajoute-t-il, tous les passages de l'Écriture ne se prêtent pas à une triple interprétation ; dans les uns il convient de s'attacher uniquement au sens littéral, et dans les autres au sens moral ou au sens mystique. Origène se défie surtout du sens littéral. La lettre lui paraît contenir des absurdités et des contradictions d'où sont sorties toutes les hérésies. « Qui est assez stupide, dit-il, pour croire que Dieu, comme un jardinier, ait fait des plantations dans l'Éden, et y ait mis réellement un arbre nommé arbre de vie, capable de tomber sous les sens[2] ». Dans son Commentaire sur la Genèse, il explique que l'Éden n'est pas autre chose qu'une allégorie de l'Église future[3]. A chaque instant dans ses commentaires de l'Écriture la lettre dispa-

1. Περὶ ἀρχῶν. Lib. IV, *Patrol. grecq.* Tome XI, col. 363.
2. *Ibid.*, col. 375.
3. Εἰς τὴν γένεσιν, *Patr. grecq.* Tome XI, col. 99.

raît. A-t-il à expliquer le passage de la Genèse où il est dit que Dieu fit pour Adam et Ève des tuniques avec des peaux de bêtes, il dit : « Quelle est l'intelligence bornée, quelle est la vieille femme qui voudrait croire que Dieu ait égorgé des animaux pour faire ensuite des vêtements à la manière des corroyeurs ? » Pour éviter une pareille absurdité il faut entendre, d'après lui, que les tuniques de peau désignent la mortalité qui suivit la faute. « C'est ainsi, ajoute-t-il, que l'on doit apprendre à trouver des trésors cachés sous la lettre [1] ».

Il essaie de justifier une méthode si hardie. Le genre d'interprétation qu'il adopte viendrait des apôtres et se serait transmis par la tradition orale jusqu'à son temps. Mais il est bien évident qu'Origène se laisse emporter par sa puissante imagination. A la flamme de son génie, que l'on comparait à la fournaise où se liquéfie la fonte, le sens littéral de l'écriture s'évanouit. Celse, et tous les esprits médiocres qui, s'attachant à la lettre de l'Écriture, n'y voyaient que contradictions, se trouvèrent confondus. Mais Origène lui-même franchit parfois les limites de l'orthodoxie, et risqua à son tour de passer pour un hérétique.

L'Occident apprit des Pères de l'Église grecque, et tout particulièrement d'Origène, la méthode allégorique. Saint Jérôme affirme que personne plus que saint Hilaire n'a contribué à la rendre familière au monde latin [2]. Exilé en Asie Mineure par l'empereur Constance, saint Hilaire eut pendant quatre ans le loisir d'étudier le grec et de lire les ouvrages des docteurs de l'Église d'Orient. Revenu en Gaule, il écrivit un *Commentaire sur les Psaumes*, où on retrouve l'esprit d'Origène.

Apportée d'Orient par saint Hilaire, la méthode d'interprétation allégorique ne devint vraiment populaire que grâce à saint Ambroise. C'est par la prédication qu'il répandit la

1. Εἰς τὴν γένεσιν, *Patr. grecq.* Tome XI, col. 101.
2. Saint-Jérôme, *Epist. ad Vigilant.* LXI, *Patrol.* Tome 22, col. 603.

doctrine de saint Clément et d'Origène. Car on ne peut douter que ses *Traités* sur Caïn et Abel, sur l'arche de Noé, sur Abraham et sur Isaac, n'aient été, dans leur forme première, des sermons familiers. Dans ses homélies il s'attachait surtout à faire connaître le sens spirituel des Écritures, et il expliquait au peuple tous les mystères de l'allégorie. Nous avons là dessus le précieux témoignage de saint Augustin : « Souvent, dit-il dans ses *Confessions*, j'entendais avec joie Ambroise dire au peuple dans ses entretiens familiers : « La « lettre tue et l'esprit vivifie ». Et il interprétait dans un sens spirituel les passages qui, pris à la lettre, semblaient être une exhortation au vice [1] ». C'est de la sorte que saint Ambroise triompha des dernières résistances de saint Augustin qui se retranchait encore derrière les difficultés de la Bible.

Saint Augustin à son tour reprit la méthode de son maître. Il la fit connaître au monde chrétien tout entier. Mais en même temps, il posa pour les siècles à venir le principe fondamental de l'exégèse symbolique, c'est que le sens littéral, si souvent dédaigné par Origène, est sacré. « Frères, dit-il, avant toutes choses, je vous avertis, au nom de Dieu, de croire, quand vous entendez lire l'Écriture, que les choses ont eu lieu réellement comme il est dit dans le livre. N'allez pas enlever à l'Écriture son fondement historique, sans quoi vous bâtiriez en l'air. Abraham a réellement existé, et il a eu vraiment un fils de sa femme Sara..... Mais Dieu a fait de ces hommes comme les hérauts de son Fils qui allait venir. C'est pourquoi dans tout ce qu'ils ont dit, dans tout ce qu'ils ont fait, on peut chercher le Christ, on peut trouver le Christ. Tout ce que l'Écriture dit d'Abraham est réellement arrivé, mais c'est en même temps une figure prophétique. L'Apôtre nous l'enseigne lui-même : « Il est écrit, « dit-il (Galat. IV, 22-24) qu'Abraham eut deux fils, l'un « de la servante, l'autre de la femme libre : c'est là une « allégorie : l'une des femmes est l'Ancien Testament et

1. *Confess.* Lib. VI, cap. IV.

« l'autre le Nouveau [1] ». — Saint Augustin n'admet donc pas que la lettre de l'Écriture puisse s'évanouir : il veut au contraire que la réalité historique soit la base solide de l'allégorie. Il a écrit son long *Commentaire de la Genèse suivant la lettre* pour établir que les faits, s'ils peuvent donner lieu à une foule d'interprétations mystiques, ne s'en sont pas moins passés comme le livre sacré le raconte. Le principe posé, il n'a pas craint de faire un usage constant de la méthode allégorique. La *Cité de Dieu* est toute pleine d'explications mystiques. C'est l'arche de Noé qui devient une figure de Jésus-Crist en croix, parce que le corps de l'homme est six fois plus long que large, et que ce sont là précisément les dimensions de l'arche [2] ; c'est Noé lui-même dont la nudité symbolise la passion du Sauveur [3] ; c'est Abraham sacrifiant Isaac pour faire pressentir le sacrifice du Fils de Dieu [4] ; c'est Saül rejeté par Dieu et remplacé par David pour nous laisser entendre qu'à l'Ancienne Loi succèdera une Loi Nouvelle [5]. Une phrase de la *Cité de Dieu* pourrait servir d'épigraphe à tous les travaux d'exégèse de saint Augustin : « L'Ancien Testament, dit-il, n'est pas autre chose que le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau n'est pas autre chose que l'Ancien dévoilé [6] ».

Le même genre d'explication se retrouve dans ceux de ses sermons où il commente quelque passage de l'Ancien Testament. Voici, par exemple, comment il expliquait au peuple d'Hippone l'histoire de David et de Goliath. « Frères, dit-il, vous voyez ici aux prises d'un côté le démon figuré par Goliath et de l'autre Jésus-Christ figuré par David. David prit cinq pierres dans le torrent, les mit dans le vase qui lui servait à

1. *Sermo*, II. *Patrol.* Tome 38, col. 30.
2. *Civit. Dei*, Lib. XV, cap. XXVI.
3. *Ibid.* Lib. XVI, cap. II.
4. *Ibid.* Lib. XVI, cap. XXXII.
5. *Ibid.* Lib. XVII, cap. IV.
6. *Ibid.* Lib. XVI, cap. XXVI. « Quid enim quod dicitur Testamentum Vetus, nisi occultatio Novi ? Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelatio ? » Voir aussi son traité *Contra Faustum*, *Patrol.*, t. 42.

recueillir le lait des brebis, et, ainsi armé, il marcha contre son ennemi. Les cinq pierres de David représentent les cinq livres de la Loi de Moïse. La Loi, à son tour, renferme dix préceptes salutaires d'où découlent tous les autres. La Loi est donc figurée à la fois par le nombre cinq et par le nombre dix. Voilà pourquoi David combat avec cinq pierres, et chante, comme il dit, avec un instrument à dix cordes. Et remarquez qu'il ne lance pas les cinq pierres mais une seule : cette pierre unique c'est l'unité qui accomplit la Loi, c'est-à-dire la Charité. Remarquez encore qu'il prit les cinq pierres dans le lit du fleuve. Que représente le fleuve sinon le peuple léger et inconstant que la violence des passions entraîne dans la mer du siècle ? Or, tel était le peuple Juif. Il avait reçu la Loi mais il passait par dessus, comme le fleuve coule par dessus les pierres. Le Seigneur prit donc la Loi pour l'élever jusqu'à la Grâce, comme David prit les pierres dans le lit du fleuve et les mit dans le vase à lait. Et quelle figure plus juste de la Grâce que l'abondante douceur du lait[1] ? »

Les rapprochements ingénieux, surprenants, abondent dans saint Augustin. Il ne les donne d'ailleurs que pour des essais, et il se garde bien de les imposer comme des dogmes : « Nous sondons, dit-il, comme nous pouvons, les secrets de l'Écriture. D'autres le feront avec plus de succès : mais il y a une chose certaine, c'est que tout cela n'a pas été écrit sans mystère[2] ».

Après saint Augustin, saint Grégoire-le-Grand, le dernier des Pères de l'Église, ajouta encore au fond déjà si riche des explications mystiques. Dans son fameux Commentaire du Livre de Job, qui fut si célèbre au moyen âge, il use continuellement de la méthode allégorique.

L'immense travail symbolique des premiers siècles chrétiens fut accepté avec respect par le moyen âge qui n'y changea rien et y ajouta fort peu.

C'est Isidore de Séville qui résuma pour les siècles bar-

1. *Sermo*, XXXII, cap. V et VI.
2. *Civit. Dei*, Lib. XVI, cap. XXXII.

bares qui allaient venir tous les commentaires des Père des l'Église. Ses *Quæstiones in Vetus Testamentum* sont un des anneaux essentiels de l'immense chaîne de la tradition catholique. Il déclare dans la préface que, pour écrire son Commentaire, il a puisé largement dans Origène, dans saint Ambroise, dans saint Jérôme, dans saint Augustin, dans Fulgence, dans Cassien, dans saint Grégoire. Il condense dans son manuel toute la science des anciens docteurs ; mais il est séduit avant tout par leurs explications allégoriques : il compare l'Écriture à une lyre dont les cordes ont une résonnance infinie.

Pour rendre plus sensible encore le caractère mystique de la Bible, il écrivit un petit memento intitulé : *Allegoriæ quædam Scripturæ Sacræ,* qui est une sorte de clef de l'Écriture sainte. Il y énumère les principaux personnages de l'Écriture en indiquant brièvement, d'après les Pères, dans quel sens chacun d'eux figure le Messie. Adam, Abraham, Moïse apparaissent comme des signes sacrés. Tous les patriarches, tous les héros, tous les prophètes deviennent les lettres d'un alphabet mystérieux avec lesquelles Dieu écrit dans l'histoire le nom de Jésus-Christ

Les livres d'Isidore de Séville ont donné une forme définitive aux Commentaires mystiques de l'Ancien Testament. Les écrivains du moyen âge répèteront pendant des siècles les interprétations allégoriques trouvées par les Pères, et désormais consacrées. Le « torrent des docteurs », comme parle le XIIIe siècle, roule sans cesse la même doctrine. On est surpris quand on parcourt les Commentaires sur l'Écriture de Bède le Vénérable ou de Raban Maur de voir combien il y a peu d'originalité dans leurs livres. Ils copient les Pères de l'Eglise, à moins qu'ils ne copient simplement Isidore de Séville. On sent bien d'ailleurs que leurs Commentaires ne sont que des ouvrages faits pour l'enseignement et où ils ne se piquent d'aucune espèce de nouveauté. Ils mettent au contraire tout leur soin à rester scrupuleusement fidèles à la tradition.

De l'école de Raban Maur sortit, au IXe siècle, le livre qui séduisit le plus le moyen âge par ses qualités d'exactitude, et qui fut célèbre jusqu'à la Renaissance sous le nom de *Glose ordinaire*[1]. Walafried Strabo, qui en est l'auteur, n'eut d'autre prétention que d'être un habile compilateur. Les explications allégoriques qu'il donne de chaque verset de la Bible sont tout à fait conformes à la tradition ; il se contente même la plupart du temps de citer textuellement les Pères de l'Église, ou encore Isidore de Séville, Bède et Raban. La vogue dont a joui la *Glose ordinaire*[2] en fait pour nous un livre précieux ; il peut tenir lieu, à lui seul, de presque tous les autres commentaires du moyen âge. Les ouvrages du même genre qui furent écrits au XIe et au XIIe siècle n'y ajoutent pas grand chose. C'est la même doctrine, avec un peu plus de développements, qu'on trouve dans les *Allegoriae in vetus Testamentum*, œuvre anonyme de l'école de Saint-Victor[3]. C'est la même doctrine encore, condensée, cette fois, en vers mnémotechniques, qu'on rencontre dans l'*Aurora* de Pierre de Riga, chanoine de Reims, à la fin du XIIe siècle[4]. On pourrait citer une foule d'autre noms.

Il serait évidemment puéril d'affirmer que les clercs qui dirigèrent les artistes ont consulté tel commentaire plutôt que tel autre pour interprèter la Bible ; cependant on peut croire que la *Glose ordinaire*, manuel d'enseignement commode, répandu dans toutes les écoles monastiques et épiscopales, leur a servi le plus souvent. Dans tous les cas, un tel livre reste un des plus précieux que nous ait transmis le moyen âge, puisqu'il permet de résoudre presque toutes les difficultés qu'offrent les représentations allégoriques de la Bible.

1. *Patrol.* Tomes 113 et 114. Voir aussi la grande édition d'Anvers, 1634.

2. « Pour le XIIe siècle, disent les Bénédictins dans leur *Hist. littér. de la France*, toute l'intelligence de l'écriture devait être dans la *Glose ordinaire* ». (*Hist. littér.*, tome IX, p. 21). M. Samuel Berger remarque qu'au XIIIe siècle les commentaires de la Bible française sont empruntés en grande partie à la *Glose ordinaire* de Walafried Strabo. (*La Bible française au moyen âge*. Paris, 1884, in-8, pag. 122).

3. *Patrol.*, tome 175, ouvrage attribué longtemps à Hugues de St-Victor.

4. *Patrol.*, tome 212.

Ainsi, au commencement du XIIIe siècle, au moment où les artistes décoraient les cathédrales, les docteurs enseignaient du haut de toutes les chaires que l'Écriture était à la fois une histoire et un symbole. Il était admis alors que la Bible pouvait s'interpréter dans quatre sens différents : le sens historique, le sens allégorique, le sens tropologique, le sens anagogique. Le sens historique faisait connaître la réalité des faits, le sens allégorique montrait dans l'Ancien Testament une figure du Nouveau, le sens tropologique dévoilait une vérité morale qui se cachait sous la lettre de l'Écriture, enfin le sens anagogique, comme le nom l'indique, laissait entrevoir par avance les mystères de la vie future et la béatitude éternelle. Le nom de Jérusalem, par exemple, qui revient si souvent dans les Livres saints pouvait recevoir, suivant les cas, une de ces quatre interprétations. « Jérusalem, dit Guillaume Durand, c'est, dans le sens historique, la ville de la Palestine où se rendent maintenant les pélerins ; dans le sens allégorique, c'est l'Église militante ; dans le sens tropologique, c'est l'âme chrétienne ; dans le sens anagogique, c'est la Jérusalem céleste, la patrie d'en haut [1] ». Tous les passages de la Bible n'étaient pas suceptibles d'une quadruple interprétation. Quelques-uns ne pouvaient s'entendre que dans trois sens. L'histoire des souffrances de Job, par exemple, avait d'abord la valeur d'un fait historique, c'était ensuite une allégorie de la Passion de Jésus-Christ, enfin, dans le sens anagogique, c'était une figure des épreuves de l'âme chrétienne [2]. D'autres passages ne comportaient que deux explications et beaucoup devaient être simplement entendus à la lettre.

Telle fut la méthode adoptée par l'École [3]. On a vu par tout

1. G. Durand. *Ration. Proœm.* 12.

2. Hug. de St-Vict. *De scripturis et script. sacris.* Cap. III. *Patrol.* tome 175, col. 10 et suiv.

3. Cette méthode se résumait en deux vers mnémotechniques qui furent très célèbres au moyen âge :

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.

ce qui précède que le moyen âge, en pareille matière, ne fit que se conformer à la tradition des premiers siècles. Il ne fut ni plus hardi, ni plus subtil que les Pères de l'Église. L'interprétation allégorique de la Bible est donc tout simplement une partie de la tradition chrétienne.

Il était nécessaire de rappeler brièvement cette filiation d'idées, pour faire comprendre sous quelles influences furent créées les œuvres d'art si curieuses que nous avons à examiner.

II

Les artistes chrétiens eurent de bonne heure l'idée de choisir dans l'Ancien Testament un certain nombre de passages célèbres, que les commentateurs interprétaient comme des figures du Nouveau. Les représentations de ce genre remontent jusqu'aux Catacombes et jusqu'aux plus anciennes basiliques. Les artistes de l'école romane aimèrent également à opposer les deux Testaments pour l'instruction des fidèles. Bède le Vénérable, dans sa *Vie des saints abbés de Wiremuth*, raconte que Benoit Biscop était allé à Rome demander des tableaux pour décorer les églises de ses monastères. Or, les tableaux qu'il rapporta étaient groupés de telle sorte qu'une scène de l'Ancien Testament était expliquée par une scène du Nouveau. Isaac portant le bois du sacrifice était en face de Jésus portant sa croix, et le serpent d'airain élevé par Moïse dans le désert faisait pendant à Jésus crucifié[1]. On reconnait les concordances familières aux interprètes de la Bible. Charlemagne, dans l'église de son palais d'Ingelheim, avait fait peindre douze scènes de l'Ancien Testament en opposition avec douze scènes du Nouveau[2]. Il serait facile, pour les hautes époques, de multiplier les exemples[3]. Les artistes du

1. *Vita beat. abbat. Wiremuthens. Patrol.* tome 94, col. 720.
2. Ermoldus Nigellus, *In honor. Ludovic.* Lib. IV, v. 191-242.
3. Voir F. Piper, *Ueber den christlichen Bilderkreis.* Berlin, 1852, in-8.

XIIIe siècle qui se complurent eux aussi, comme nous allons le voir, à opposer les deux Testaments, avaient donc derrière eux une longue tradition.

Les œuvres les plus importantes que l'art gothique ait consacrées à la concordance des deux Testaments sont des vitraux[1]. Les verrières célèbres de Bourges[2] (fig. 64), de Chartres, du Mans, de Tours, de Lyon, de Rouen, exposent toutes la même doctrine d'une façon presque identique. Les grandes pages symboliques que nous allons étudier sont presque toujours disposées de la même façon : un médaillon central montre la réalisation du fait, tandis que les médaillons adjacents en font voir la figure[3].

C'est autour du grand drame de la Passion que se groupent de préférence les représentations mystiques empruntées à l'Ancien Testament. Près de Jésus portant sa croix nos verrières du XIIIe siècle placent Isaac portant le bois de son sacrifice, les Juifs marquant du *tau* mystérieux la porte de leurs maisons, la veuve de Sarepta ramassant, en présence du prophète Élie, deux morceaux de bois, enfin le patriarche Jacob bénissant les deux fils de Joseph, Ephraïm et Manassé.

Ces scènes de l'Ancien Testament, sont en effet, autant de figures où les commentateurs nous font apercevoir la croix

p. 46 et suiv. Voir aussi Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, et du même, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*. Wien, 1896.

1. Les sculpteurs ne nous ont laissé en ce genre qu'une œuvre importante, ce sont les statues intérieures de la cathédrale de Reims (portail de gauche en entrant). Il n'y a, il est vrai, que les figures, non les réalités, (Abraham et Isaac, Moïse et le serpent, les Israélites marquant leurs portes du tau, la veuve de Sarepta).

2. Les pages qui suivent deviendront plus claires si le lecteur se reporte sans cesse à la figure 64.

3. Ces vitraux symboliques ont été reproduits par Cahier et Martin dans les *Vitraux de Bourges*. Il faut consulter, outre la très belle dissertation de Cahier dans les *Vitraux de Bourges*, les *Mélanges archéol.* du P. Cahier (Curiosités mystér., p. 91 et suiv.) ; les *Annales archéolog.*, tome XVIII (*Etude sur la croix de Saint-Bertin*) ; et tome VIII (*Etude sur une plaque émaillée*) ; enfin le *Guide de l'art Chrétien*, de G. de St-Laurent, tome IV, p. 59 et suiv. — A l'étranger : *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1893, p. 82 et suiv.

de Jésus-Christ. — La *Glose ordinaire* nous apprend d'abord qu'Isaac est une figure du Fils de Dieu, comme Abraham est une figure de Dieu le père. Dieu, qui devait donner son Fils pour les hommes, a voulu laisser entrevoir le grand sacrifice au peuple de l'Ancienne Loi. Tout le passage de la Bible, où le sacrifice d'Abraham est raconté, est rempli de mystères. Chaque mot doit être pesé. Par exemple, les trois jours de marche, qui séparent la demeure d'Abraham du mont Moria, signifient les trois âges du peuple Juif, d'Abraham à Moïse, de Moïse à Jean-Baptiste, de Jean-Baptiste au Seigneur. Les deux serviteurs qui accompagnent Abraham sont les deux fractions du peuple Juif, Israël et Juda. L'âne, qui porte les instruments du sacrifice sans savoir ce qu'il fait, est la Synagogue ignorante. Enfin, le bois qu'Isaac a chargé sur son épaule est la croix même de Jésus-Christ [1].

Le signe tracé par les Juifs sur la porte de leurs maisons avec le sang de l'agneau était regardé aussi comme une figure de la croix. Les commentateurs avaient l'habitude de rapprocher le passage en question, qui se trouve dans l'*Exode*, d'un passage d'Ezéchiel, où le prophète annonce qu'il a vu l'ange de Dieu marquer les justes au front de la lettre *tau*. On pensait que le *tau* d'Ezéchiel devait être précisément le signe que les Juifs avaient dû tracer, en Egypte, sur la porte de leurs maisons. Comme d'autre part la lettre *tau* (T) offrait quelque ressemblance avec la croix, on en avait conclu que ces deux passages faisaient allusion à la croix de Jésus-Christ [2].

Le médaillon du prophète Élie et de la veuve de Sarepta préfigure encore le même mystère. Élie, chassé par les Juifs, est envoyé par le Seigneur dans le pays des Gentils, chez une veuve de Sarepta, au territoire de Sidon. Quand il arrive chez elle, la veuve vient de puiser de l'eau et elle est en train de ramasser deux morceaux de bois. Dans ce récit il n'est rien qui ne soit symbolique. Élie, chassé par les Juifs, et plus tard

1. *Gloss. ordin.* Lib. Genes., cap. XXII, v. 4, 5, 8.
2. *Gloss. ordin.* Lib. Exod., cap. XII, v. 7.

enlevé au ciel sur un char de feu, est une figure de Jésus-Christ. La veuve de Sarepta est l'Église des Gentils accueillant le Sauveur que la Synagogue n'a pas voulu reconnaître. Elle a puisé de l'eau pour marquer qu'elle croira désormais à la vertu du baptême, et elle assemble deux morceaux de bois pour exprimer qu'elle attend tout son salut de la croix[1]. C'est pourquoi l'artiste de Bourges (fig. 64) et l'artiste du Mans ont mis entre les mains de la veuve de Sarepta, non pas deux morceaux de bois, mais une croix véritable.

Le portement de croix est accompagné, au Mans et à Tours, d'une quatrième scène symbolique : la bénédiction des fils de Joseph, Ephraïm et Manassé, par le patriarche Jacob. Il faut reconnaître encore là, avec les interprètes, une figure de la croix ; Jacob, en effet, bénit ses petits-fils « en mettant les bras en croix », comme le dit le texte biblique : circonstance qui a paru mystérieuse à tous les commentateurs[2]. — Le peintre verrier de Bourges a reproduit la même scène, mais il l'a mise tout en haut du vitrail, à la place d'honneur (fig. 64). Il semble avoir voulu exprimer par là une pensée plus générale et plus profonde que les artistes du Mans et de Tours. Les Pères faisaient observer que Jacob en bénissant ses petits-fils, les bras en croix, avait voulu marquer qu'il préférait le cadet à l'aîné ; car, c'est sur Ephraïm, le plus jeune, qu'il avait mis sa main droite. La bénédiction de Jacob devenait donc une image de la Nouvelle Alliance : Manassé représentait le peuple Juif et Ephraïm les Gentils. Jacob, figure du Christ, en préférant Ephraïm à Manassé, annonçait que le Messie substituerait par le mystère de la croix un peuple nouveau au peuple ancien[3]. Telle fut sans aucun doute la pensée de l'artiste de Bourges. En plaçant la bénédiction de Jacob au point culminant de son vitrail, il exprimait cette pensée que Jésus était

1. *Glos. ordin.* Reg. XVII, 8-13.

2. *Glos. ordin.* Lib. Genes. XLVIII, 12-15. V. aussi Isid. de Séville : *Quæst. in Vet. Testam.*, cap. XXXI, *De benedictionibus patriarcharum.*

3. V. Isid. de Séville, *loc. cit.* ; et *Allegor. quædam script. sacræ* aux mots Jacob, Manasses, Ephraïm.

mort sur la croix non pour un peuple élu mais pour tous les hommes [1].

Après le Portement de Croix, la Mise en Croix est, dans nos vitraux, l'occasion du plus riche symbolisme. Autour de Jésus crucifié on remarque, dans des médaillons, l'image de la source qui jaillit sous la baguette de Moïse [2], le serpent d'airain [3], la mort d'Abel [4], enfin la grappe merveilleuse de la Terre promise [5] (fig. 64).

Depuis saint Paul, l'Église considérait le rocher frappé par Moïse comme une image de Jésus-Christ [6]. Mais le rapprochement, brièvement indiqué par l'Apôtre, avait été longuement justifié par les commentateurs de l'*Exode*. D'après la *Glose ordinaire,* qui les résume tous, la source qui jaillit du rocher sous la baguette de Moïse, c'est l'eau et le sang qui sortent du côté de Jésus frappé par la lance du centurion. La foule qui murmure contre Moïse, dans l'attente du miracle, symbolise les peuples nouveaux qui ne voudront plus se soumettre à la loi judaïque et qui viendront se désaltérer à la source vive du Nouveau Testament [7]. On comprend comment une scène, si étrangère en apparence à la Crucifixion, ait pu en être rapprochée.

Le serpent d'airain, élevé sur une perche par Moïse pour la guérison du peuple, est déjà donné, dans l'Évangile, comme une figure de la Mise en croix. Aussi les commentateurs expliquent-ils ce passage de l'Ancien Testament plus brièvement que de coutume : ils le supposent sans doute plus connu. Isidore de Séville, que cite la *Glose ordinaire*, se contente de rappeler que Jésus est le serpent nouveau qui a vaincu

1. V. Cahier, *Vitraux de de Bourges*, p. 25.
2. Bourges, Tours, Le Mans.
3. Bourges, Tours, Le Mans, Saint-Denis, Lyon.
4. Le Mans, Tours, (à Tours le panneau a été déplacé et mis près du portement de croix).
5. Croix de St-Bertin (Reproduite dans les *Annales arch.*, tome XVIII) et Reliquaire de Tongres dans Cahier. (*Nouv. mélang. arch., Curiosités mystér.*, p. 91).
6. *I Corinth.* X, 3-4.
7. *Glos. ordin.*, Lib. Exod. cap. XVII, v. 3-4.

l'antique serpent, et il ajoute que l'airain, le plus solide et le plus durable de tous les métaux, fut choisi par Moïse pour exprimer la divinité de Jésus-Christ et l'éternité de son règne[1].

La mort d'Abel, le premier des justes et le type du Messie futur, paraissait aussi aux interprètes une figure transparente de la mort de Jésus-Christ. Ils se contentaient de rappeler que Caïn, l'aîné des enfants d'Adam, était le clair symbole de l'ancien peuple de Dieu. Abel tué par Caïn, c'était Jésus tué par les Juifs[2].

En revanche, la grappe de la Terre promise ne semblait pas un symbole aussi facile à interpréter, car les commentateurs s'étendent longuement sur le fameux passage du livre des Nombres. Les douze explorateurs que Moïse envoya dans le pays de Canaan et qui déclarèrent, à leur retour, qu'on ne pouvait s'emparer de la Terre promise, sont les scribes et les Pharisiens qui persuadèrent aux Juifs de ne pas croire en Jésus-Christ. Jésus était pourtant au milieu d'eux sous la figure de la grappe merveilleuse. Ce raisin, que deux explorateurs rapportèrent du pays de Canaan suspendu à une perche, c'est Jésus suspendu à la croix ; car Jésus est la grappe mystique dont le sang a rempli le calice de l'Église[3]. Les deux porteurs expriment eux aussi un mystère. Celui qui marche le premier, en tournant le dos à la grappe, est le peuple Juif aveugle et ignorant qui tourne le dos à la vérité. Tandis que celui qui vient derrière, les yeux fixés sur la grappe, est l'image du peuple des Gentils qui s'avance les yeux fixés sur la croix de Jésus-Christ[4]. Cette explication mystique, qui est celle de la *Glose ordinaire*, a été suivie à

1. *Ibid.* Lib. Numer., cap. XXI, v. 8.
2. *Ibid.* Lib. Genes., cap. IV, v. 8.
3. *Glos. ordin.* Numer. cap. XVIII, v. 24. La *Glose* dit : « Calicem Ecclesiæ propinavit ». Le passage est très important pour l'histoire de l'art. Cette image de la *Glose* (qui vient d'Isidore de Séville) fut plus tard réalisée par les artistes. Près de la croix, on voit l'Église emplissant son calice du sang qui sort du côté de Jésus-Christ.
4. *Ibid.*

la lettre par l'artiste inconnu qui a dessiné les sujets symboliques du reliquaire de la vraie croix à Tongres[1]. Il a donné, en effet, au premier des porteurs, à celui qui ne voit pas la grappe, le bonnet conique des Juifs, pour bien marquer que ce personnage symbolisait l'Ancienne Loi. On peut juger par cet exemple de la fidélité avec laquelle les artistes du moyen âge traduisaient la pensée de l'Église.

La Résurrection de Jésus-Christ était, comme sa Passion, annoncée par des figures bibliques qui ont trouvé place dans nos vitraux. La plus célèbre de toutes était empruntée à l'histoire de Jonas. Le prophète sortant vivant de la gueule du monstre marin annonçait par avance la victoire du Fils de l'homme sur la mort. L'Évangile, nous l'avons vu, avait déjà indiqué ce rapprochement. Les commentateurs faisaient remarquer que Jonas était demeuré trois jours dans le ventre de la baleine comme Jésus était resté trois jours dans le tombeau[2]. Les vitraux de Bourges, du Mans, de Lyon nous montrent Jonas vomi par le monstre tout auprès de Jésus sortant du sépulcre (fig. 64).

Une autre figure biblique, qui accompagne parfois[3] la sortie du tombeau, est d'une interprétation plus délicate, c'est l'histoire d'Élisée ressuscitant le fils de la veuve[4]. Il s'agit ici, non pas tant de la résurrection de Jésus-Christ, que de la résurrection de l'humanité elle-même qui est sortie du tombeau en même temps que le Sauveur. Ecoutons la *Glose*[5] : Élisée est une figure de Jésus-Christ. Quand il apprend que le fils de la veuve est mort, il envoie d'abord son serviteur avec son bâton pour ressusciter l'enfant. Mais le serviteur n'a pas assez de force divine pour accomplir un si grand miracle. Image, dit la *Glose*, de Moïse, de ce serviteur que Dieu avait armé de la verge pour sauver son peuple, et qui ne put y

1. V. Cahier, *loc. cit.*
2. *Glos. ordin.* In Math. XIII, 39-41.
3. A Bourges, au Mans.
4. C'est Elisée et non pas Elie, à qui d'ailleurs la Bible attribue un miracle analogue. Sur le vitrail du Mans on lit : Eliseus.
5. *Glos. ordin.* IV. Lib. Reg. IV, 32- 37.

réussir. Jésus arrive comme Élisée pour achever l'œuvre du salut. Il s'étend sur le cadavre et il s'unit à ses membres, ce qui veut dire qu'il s'unit à la nature humaine en prenant un corps mortel. Il souffle sept fois sur le mort l'esprit de vie, ce qui signifie qu'il apporte à l'humanité morte les sept dons du Saint-Esprit, et enfin, il se relève avec l'enfant vivant, comme l'humanité s'est levée du tombeau en même temps que Jésus-Christ.

Le vitrail de Chartres nous montre une figure nouvelle de la Résurrection : c'est Samson enlevant les portes de Gaza. Samson entre dans Gaza, et les Philistins referment sur lui les portes, persuadés qu'ils le tiennent prisonnier. Mais pendant la nuit le héros arrache les portes de leurs gonds, les met sur son épaule, et les dépose au sommet de la montagne. Samson c'est Jésus, et Gaza c'est le tombeau où les Juifs croient avoir enfermé le Sauveur pour toujours. Mais, avant le point du jour, il brise comme Samson les portes du sépulcre, et il les emporte avec lui sur la montagne, c'est-à-dire au ciel, où il remonte pour indiquer qu'il a vaincu la mort à jamais [1].

Voilà quelques exemples de la façon dont les artistes ont interprété l'Ancien Testament en le mettant en parallèle avec le Nouveau. On voit jusqu'à quel point ils entrent dans la pensée des commentateurs [2].

III

Mais ce n'est pas toujours autour de Jésus-Christ que se groupent les scènes empruntées à l'Ancien Testament, c'est parfois aussi autour de la Vierge.

Dès la plus haute antiquité, les Pères avaient admis que

1. *Glos. ordin.* Lib. Judic. XVI, 1.

2. Nous n'avons pas à revenir ici sur les figures symboliques du lion, du pélican, du charadrius, qui se voient dans les vitraux que nous venons d'étudier à côté des scènes de l'Ancien Testament. Il en a été question au livre I (*Le Miroir de la Nature*).

certains traits bibliques pouvaient être considérés comme des allusions à la virginité de Marie. Le XIIIe siècle, qui honora la Vierge d'un culte si tendre, ne pouvait manquer de donner une forme artistique à quelques-unes de ces figures. Deux passages de l'Ancien Testament inspirèrent surtout les artistes : celui du livre de l'*Exode* où il est dit que Moïse aperçut Dieu au milieu d'un buisson ardent [1], et celui du livre des *Juges* où l'on voit Gédéon appeler sur la toison qu'il a étendue dans l'aire la rosée du ciel [2]. — Il avait été admis par les docteurs que le buisson ardent était une figure de la Vierge. Ce buisson, qui brûle sans se consumer, et qui laisse entrevoir au milieu des flammes la figure de Dieu, était une image « de celle qui avait reçu dans son sein la flamme divine sans être consumée [3] ». Bien que la *Glose ordinaire* donne une autre interprétation, c'est la première qui avait prévalu et c'est celle que l'Église adopta dans l'office de la Vierge. Quant à la mystérieuse toison de Gédéon, après avoir été considérée comme une figure de l'Église [4], elle fut regardée, surtout aux approches du XIIIe siècle, comme une image de Marie. Saint Bernard, qu'il faut toujours citer quand on parle du culte de la Vierge au moyen âge, a développé le sens allégorique de la toison de Gédéon dans un de ses sermons : à ses yeux, la rosée qui tombe du ciel sur la toison est une figure très claire de la conception virginale [5].

Les vitraux du XIIIe siècle, à Laon et à Lyon, nous montrent, près des scènes de la vie de la Vierge, ces deux symboles de sa virginité.

Mais l'œuvre symbolique la plus remarquable qui ait été consacrée à glorifier la Vierge au moyen de figures bibliques est certainement le portail qui s'ouvre dans la façade de la

1. Exode III, 1-2.
2. Juges VI, 36-40.
3. Voir Raban Maur, *De universo*. Lib. XXIII. *Patrol.*, tome 111, col. 513.
4. *Gloss. ordin.* Lib. Judic., VI, 36-40.
5. S. Bernard, *Super Missus est angelus hom.*, *Patrol.*, tome 183, col. 63.

cathédrale de Laon à la gauche du spectateur. On nous permettra d'insister sur cet important ensemble de sculptures qu'on n'avait pas encore exactement décrit[1], et dont la signification générale n'avait pas été comprise jusqu'ici.

Les scènes de la vie de la Vierge (annonciation, adoration des Mages, nativité de Jésus) qu'on voit sculptées au linteau ou dans le tympan de la porte nous font déjà pressentir que le portail tout entier est consacré à la mère de Dieu. La présence des anges dans la première voussure, et dans la seconde des Vertus chrétiennes que les docteurs attribuent d'ordinaire à la Vierge, ne font que confirmer cette première impression[2]. Mais l'examen de la troisième voussure vient soudain dérouter l'observateur. Il reconnait, il est vrai, Gédéon et sa toison[3], ainsi que Moïse devant le buisson ardent. Mais que vient faire ici Daniel écrasant sous ses pieds un dragon[4], puis recevant dans la fosse aux lions le panier que lui apporte Abacuc[5] ? Que signifient, plus haut, l'arche d'alliance désignée par son nom ARCHA DEI, et enfin une porte fermée près de laquelle se tient un prophète ? — Si l'on passe à la quatrième voussure on rencontre des scènes aussi disparates, et aussi difficiles à ramener à une pensée unique. On reconnait une jeune fille qui accueille dans son giron un animal (une licorne, comme nous le verrons) avec l'inscription CAPITVR[6]. On voit aussi Balaam, reconnaissable à l'inscription : B (alaa) M : ORIETVR STELLA EX JACOB, — puis le roi Nabuchodonosor, couché sur son lit et apercevant en rêve la statue d'or, d'argent, d'airain, de fer et d'argile qui est représentée au-dessus de lui, avec l'inscription STATVA ;

1. V. *La Cathédr. N.-D. de Laon*, par l'abbé Bouxin, p. 60 et suiv.

2. Nous avons parlé de cette curieuse Psychomachie de Laon au livre III (*Le Miroir moral*).

3. On lit près du personnage VELLVS.

4. Et non pas Suzanne, comme le croit l'abbé Bouxin.

5. On lit ABACVC : AFFERENS : ESC (am).

6. Il y a ensuite deux sujets que nous n'avons pu identifier ; c'est d'abord un personnage avec l'inscription PLEXV : IANO.. MITT. — puis un vieillard et un jeune homme sans inscription.

— puis un personnage sacrant un roi, — puis une femme portant une tablette et désignée par l'inscription énigmatique ET : P : SECLA : FVTVR. — enfin les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, avec l'inscription entièrement conservée : TRES : PVERI : IN : FORNACE.

Que peuvent bien signifier des sujets si divers, et quelle est l'idée d'ensemble qui a pu présider à leur groupement ? — Nous trouverons la réponse la plus précise à cette question dans le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun. Nous avons déjà dit de quelle vogue avait joui son livre au moyen âge : en voici un exemple de plus. Le sermon qu'on lit dans le *Speculum Ecclesiæ* au jour de la fête de l'Annonciation explique en effet et ramène à l'unité les figures du portail de Laon[1]. Honorius d'Autun veut prouver que le mystère de la virginité de Marie a été annoncé par les prophètes et montré en figures dans l'Ancien Testament. Voici comment il s'exprime[2] : « Moïse vit un buisson ardent que la flamme ne pouvait consummer et au milieu duquel Dieu lui apparut. C'est là une figure de la Sainte Vierge ; car elle porta en elle la flamme du Saint-Esprit sans brûler du feu de la concupiscence... — Aaron, sur l'ordre de Dieu, mit un bâton desséché dans l'arche d'alliance[3], et le lendemain le bâton fleurit et produisit son fruit. Le bâton stérile qui donne son fruit, c'est la Vierge Marie qui met au monde Jésus-Christ à la fois Dieu et homme.... — Gédéon, juge d'Israël, étendit une toison dans l'aire, et la rosée du ciel y descendit sans que l'aire fut mouillée. La toison où descend la rosée est la Sainte Vierge qui devient féconde ; l'aire qui reste sèche est sa virginité qui ne subit aucune atteinte.... — Ezéchiel vit une porte toujours fermée, par laquelle seul passa le roi des rois, et après y avoir passé il la laissa fermée. Sainte Marie est la porte du ciel qui avant l'enfantement, pendant l'enfantement et après l'enfantement

1. *Spec. Eccles. In Annuntiat.*, col. 904 sqq. *Patrol.*, tome 172.
2. Nous ne traduisons que les passages essentiels.
3. L'artiste n'a pas représenté Aaron, mais seulement l'arche ARCHA DEI.

resta intacte[1]. — Le roi Nabuchodonosor vit une statue dont la tête était d'or, la poitrine et les bras d'argent, le ventre d'airain, les jambes de fer, les pieds d'argile. Une pierre, arrachée de la montagne sous l'effort des mains humaines, brisa la statue et la réduisit en poudre ; puis la pierre devint grande comme une montagne et emplit le monde. Les différents métaux de la statue sont les différents royaumes. La pierre arrachée de la montagne sans le secours des bras, c'est Jésus-Christ né d'une Vierge que nul ne toucha de sa main. Il subjuguera tous les peuples et règnera toujours[2]. — Ce même Nabuchodonosor fit faire une statue d'or haute de quarante coudées et large de seize qu'il ordonna à tout le peuple d'adorer. Mais Ananias, Azarias, Misaël, refusèrent de courber la tête devant elle. Le roi irrité les fit charger de chaînes et ordonna qu'on les jetât dans une fournaise qu'on avait chauffée sept fois plus que d'habitude. Or, par la volonté de Dieu, la flamme, s'échappant de la fournaise, brûlait tout ce qui était dehors, et ne touchait pas un seul cheveu de ceux qui étaient dedans. Eux, cependant, chantaient au milieu des flammes, et avec eux le roi vit le Fils de Dieu. C'est ainsi que le Saint-Esprit féconda la Sainte Vierge de son feu intérieur, tandis que, au dehors, il la protégeait contre toute concupiscence..... — Daniel détruisit l'idole des Babyloniens avec l'autorisation du roi et tua un dragon qu'ils adoraient[3]. C'est pourquoi les Babyloniens irrités

1. On voit que le personnage qui se tient près de la porte est le prophète Ezéchiel.

2. C'est ce qu'exprime la scène du sacre représentée après la vision de Nabuchodonosor. Il faut y voir une figure de la royauté de J.-C. La femme qui vient ensuite et qu'accompagne l'inscription ET : P : SECLA : FVTVR : fait allusion à l'éternité du règne de J.-C. Cette femme, en effet, est la Sibylle, comme le prouve les mots qui sont gravés près d'elle. Cette fin de vers est empruntée à l'acrostiche fameux, cité par saint Augustin, où la Sibylle annonce à la fois le jugement dernier et l'éternité du règne de J.-C. :

Judicii signum : tellus sudore madescet,
E Coelo rex adveniet *per secla futurus.*

3. C'est le sujet de la première scène qui nous montre Daniel foulant aux pieds un dragon à tête humaine.

le jetèrent dans une fosse aux lions qu'ils fermèrent d'une grande pierre jusqu'au septième jour. Le roi mit sur la pierre le sceau de son anneau. Alors l'ange du Seigneur enleva de la Judée le prophète Abacuc avec une corbeille de nourriture, et il le plaça sur la fosse aux lions. Abacuc fit passer la nourriture à Daniel sans briser le sceau. Le septième jour, le roi en arrivant trouva le sceau intact et Daniel vivant. Il loua Dieu, fit sortir le prophète de la fosse, et fit dévorer ses ennemis par les lions. C'est ainsi que le Christ, sans briser le sceau de la virginité, entra dans le sein de sa mère, et sortit, sans toucher à ce sceau, de la demeure virginale ».

Il est impossible qu'on ne soit pas frappé de l'identité absolue qu'il y a entre l'œuvre écrite et l'œuvre sculptée. Ce sont exactement les mêmes exemples, et dans l'histoire de Daniel, notamment, l'artiste a suivi le texte de si près qu'il n'a pas craint de représenter des épisodes (comme la mort du serpent) qui ne tendent pas directement à prouver la virginité de Marie. Nous pouvons affirmer avec certitude que le sermon d'Honorius d'Autun fut le programme même qu'on proposa à l'artiste. — Mais, comme il restait encore des places vides dans la voussure, on emprunta encore au même Honorius deux scènes symboliques qui sont tirées de deux autres sermons consacrés à la Vierge. Le premier bas-relief représente une jeune fille qui accueille dans son giron une licorne[1]. Nous savons déjà quel sens Honorius d'Autun donne à cette scène : il y voit une image de l'Incarnation. Le second bas-relief représente le prophète Balaam annonçant, comme en témoigne l'inscription, qu'une étoile naîtra de Jacob. On sait assez, et Honorius d'Autun n'a pas de peine à le montrer, qu'il s'agit encore ici de la naissance de Jésus-Christ[2].

1. La corne est brisée. On lit à Laon, près de cette figurine, l'inscription CAPITVR. Or, c'est la rime même d'une des phrases assonancées d'Honorius :

Ad quam capiendam virgo puella in campum ponitur,
Ad quam veniens, et se in gremio ejus reclinans, *capitur*.

Spec. Eccles. De Nativ. Domini, col. 819.

2. *Sp. Eccles. De Epiphania Domini*, col. 846.

Nous avons insisté sur le portail de Laon, parce qu'on n'avait pas encore déterminé le vrai sens de ce grand ensemble, consacré tout entier, comme on le voit, à la virginité de Marie, et parce que cet exemple montre bien quels étroits rapports rattachent les œuvres d'art aux œuvres écrites.

Il serait possible de citer plusieurs autres compositions du XIIIe siècle, où la personne de Marie se laisse deviner sous les figures de l'Ancien Testament. Il faut signaler au premier rang les bas-reliefs du portail occidental de la cathédrale d'Amiens[1] consacré dans son ensemble à la mère de Dieu. Au-dessous des deux grandes statues de la paroi de droite, qui représentent la Vierge et l'ange de l'Annonciation, on peut voir quatre bas-reliefs, dont les sujets nous sont familiers. On reconnaît : la pierre qui se détache de la montagne sous les yeux de Daniel, Moïse et le buisson ardent, la toison de Gédéon, la verge d'Aaron. Ce sont quatre scènes du portail de Laon. Il est donc permis de supposer que l'artiste d'Amiens, comme celui de Laon, a trouvé son inspiration dans le sermon d'Honorius d'Autun sur l'Annonciation. La scène de l'Annonciation qui accompagne justement les bas-reliefs d'Amiens rend notre hypothèse très vraisemblable.

Un vitrail de la collégiale de Saint-Quentin[2] semble provenir du même original. Les scènes de la vie de la Vierge sont mises en rapport avec les mêmes figures symboliques de l'Ancien Testament. L'Annonciation est accompagnée de Nabuchodonosor contemplant en rêve la statue, et d'Aaron revêtu des ornements sacerdotaux[3]. La Nativité de Jésus-Christ est commentée par la toison de Gédéon et le buisson ardent de Moïse. L'adoration des Mages est rapprochée de la prophétie de Balaam qu'on aperçoit monté sur son ânesse. — La ressemblance du vitrail de Saint-Quentin et des portails de Laon et d'Amiens est assez frappante pour qu'on

1. Porte de droite.
2. Abside, chapelle située dans l'axe de l'église (3e vitrail à gauche).
3. On ne peut guère douter que le grand prêtre revêtu du rational, qu'on voit dans le vitrail, ne soit Aaron.

puisse croire que les trois œuvres proviennent des mêmes sermons d'Honorius d'Autun.

Les trois grandes œuvres d'art symbolique que nous venons d'étudier sont autant de preuves nouvelles du culte que le moyen âge avait voué à la mère de Dieu. C'est à la Vierge que les artistes ont voulu nous faire penser en peignant ou en sculptant les épisodes de l'Ancien Testament qui lui sont en apparence si étrangers.

IV

Le moyen âge a donc aimé, comme on le voit, à faire pressentir le Nouveau Testament par quelques scènes choisies de l'Ancien. Mais, dès le XIIe siècle, les artistes imaginèrent une façon encore plus simple de montrer Jésus-Christ dans l'Ancienne Loi. Ils dressèrent simplement, à l'entrée de la cathédrale, les patriarches ou les rois que les Pères avaient désignés comme des figures du Sauveur. Les saints de l'Ancien Testament annoncent donc Jésus-Christ dès le seuil, et deviennent ainsi « les hérauts de Dieu », comme dit saint Augustin. A Chartres, au porche septentrional, Melchisédech, Abraham, Moïse, Samuel, David, se tiennent à l'entrée du sanctuaire. Ces grandes statues comptent parmi les plus extraordinaires du moyen âge. (Fig. 65). Elles semblent appartenir à une autre humanité tant elles sont surhumaines. On les dirait pétries avec le limon primitif, contemporaines des premiers jours du monde. L'art du commencement du XIIIe siècle, malhabile à rendre le caractère de l'individu, exprime puissamment ce qu'il y a, dans toute figure humaine, d'universel, d'éternel. Les patriarches et les prophètes de Chartres apparaissent vraiment comme les pères des peuples, comme les colonnes de l'humanité. Mais ce qui ajoute infiniment à leur grandeur et à leur mystère, c'est qu'ils rappellent quelqu'un de plus grand qu'eux, et qu'ils forment comme une aveune symbolique qui conduit jusqu'à Jésus-Christ. — On retrouve à Reims, à la baie de droite du portail occidental, les mêmes

personnages figuratifs, rangés à peu près comme à Chartres, et parfois tellement semblables qu'on pourrait les croire exécutés par la même main. On les retrouve à Senlis, mais des

Fig. 65. Melchisedech, Abraham, Moïse, Samuel, David (Chartres).

restaurations très maladroites empêchent qu'on puisse désigner tous les personnages par leur nom[1]. On les retrouve, avec des variantes, dans les parties hautes de la cathédrale

1. On reconnaît cependant très bien Abraham avec Isaac à ses pieds, Moïse portant le serpent d'airain (restauré en David), Samuel sacrant David, Jérémie portant la croix, Siméon portant l'enfant.

de Lyon[1]. On les retrouve enfin dans les voussures du portail Saint-Honoré, à Amiens : ce ne sont plus, il est vrai, que des figurines, mais l'intention reste la même[2].

Le commentaire le plus clair de toutes les œuvres d'art que nous venons d'énumérer est le manuel qu'Isidore de Séville a intitulé *Allegoriæ quædam Scripturæ sacræ*[3]. Dans ce petit livre il passe en revue les principaux personnages de l'Ancien Testament en faisant connaître leur signification mystique. Les quelques lignes qu'il consacre à chacun d'eux sont parfois si brèves et si nettes qu'elles eussent pu être inscrites sur des phylactères et mises aux mains des statues. Le manuel d'Isidore de Séville rend compte de toutes les difficultés que peut soulever la présence d'un personnage de l'Ancien Testament dans une œuvre du XIIIe siècle. Nous lui emprunterons l'explication des statues symboliques de Chartres, de Reims, d'Amiens, de Senlis, de Lyon.

Adam est la première figure de Jésus-Christ et c'est aussi la plus significative[4]. Le Christ est le nouvel Adam. Le premier a été formé le sixième jour et le second s'est incarné au sixième âge du monde. L'un nous a perdu par sa faute, l'autre nous a sauvé par sa mort, et, en mourant, il a refait l'homme à l'image de Dieu[5]. On comprend pourquoi le moyen âge a si souvent placé Adam au pied de la croix de Jésus, pourquoi encore il imagina que l'arbre du Paradis terrestre, conservé miraculeusement à travers les siècles, avait servi à faire la croix de Jésus-Christ. La légende était belle, saisissante, et donnait une forme populaire au dogme de la chute et de la rédemption.

Abel est la seconde figure de Jésus-Christ[6]. Ce n'est pas

1. Du côté du midi, les statues mutilées de Lyon, semblent représenter Moïse, Aaron, Josué, Othoniel (?). Samuel sacrant David, David.
2. Est-il besoin de faire remarquer que les figures de patriarches qui se voient à Laon (portail de gauche, façade) sont modernes.
3. *Patrol.*, tome 83, col. 96.
4. Adam figure au portail St-Honoré d'Amiens.
5. Isid. de Séville. *Allegor.*, col. 99.
6. Le personnage qui, au portail de Reims et au portail de Senlis,

seulement par sa mort qu'il symbolise le Sauveur, mais aussi par sa vie. Il fut pasteur de brebis, et, dès le commencement du monde, il annonça cet autre berger qui a dit de lui-même : « Je suis le bon pasteur qui donne sa vie pour ses brebis [1] ». Aussi, dans l'art du moyen âge, la caractéristique d'Abel est-elle un agneau.

Noé figure Jésus-Christ, et l'arche de Noé figure l'Église de Jésus-Christ [2]. L'arche, en effet, était de bois comme la croix. Les dimensions de l'arche préfiguraient au moyen de nombres mystiques les dimensions de la croix. L'arche a été bâtie par Noé, le seul juste de l'ancien monde, comme l'Église a été édifiée par Jésus-Christ, le juste par excellence. L'arche enfin a flotté sur les eaux du déluge pour enseigner aux hommes que l'Église trouve son salut dans les eaux du baptême : vérité que nous signifient d'une autre manière les huit personnes enfermées dans l'arche ; car huit est le nombre de la régénération et de la vie éternelle [3].

Melchisédech, grâce au Canon de la Messe, où son nom figure, est devenu le plus célèbre de tous les types de Jésus-Christ [4]. La Bible, qui en parle avec tant de mystère, nous dit de lui qu'il était à la foi pontife et roi : deux titres qui ne conviennent qu'à Jésus-Christ. Enfin, en offrant le pain et le vin à Abraham, Melchisédech annonce, dès les premiers jours du monde, le sacrifice divin que Jésus viendra plus tard instituer [5]. L'idée mystique qu'éveille le nom de Melchisédech a été très heureusement exprimée par l'artiste de Chartres : il a mis sur le front de l'antique roi de Salem

tient un agneau, est-il vraiment Abel ? On peut, à la rigueur, en douter. Abel, dans tous les cas, figure comme symbole de J.-C. sur la fameuse plaque niellée de la fin du XIIe siècle publiée par Didron. (*Annales arch.*, tome VIII).

1. Isid. *Ibid.*

2. Noé, avec son arche, se voit à Amiens et sur la plaque du XIIe siècle.

3. Isid., *Allegor.*, col. 102.

4. Melchisédech est représenté à Chartres, à Amiens, et à Reims à l'intérieur de la cathédrale, portail central.

5. Isid., *Allegor.*, col. 104.

une tiare bordée d'une couronne. L'artiste de Reims a encore été plus audacieux : il nous montre Melchisédech présentant à Abraham le pain sous la forme d'une hostie [1].

Abraham qui, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Senlis, est toujours représenté levant le couteau sur son fils Isaac, est une figure trop claire pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Il suffit de faire remarquer qu'ici, ce n'est pas Abraham qui symbolise Jésus-Christ, mais Isaac. A Chartres, sous le socle qui porte Abraham et Isaac, on distingue un bélier. Suivant le récit biblique, en effet, le patriarche trouva un bélier retenu par les cornes au milieu d'un buisson, et il l'immola à la place de son fils. L'épisode du bélier fut jugé mystérieux par les commentateurs, qui y virent une figure nouvelle du sacrifice de Jésus-Christ. Les cornes du bélier qui le retenaient suspendu au buisson devinrent un symbole des deux bras de la croix, et les épines où sa tête s'embarassait furent considérées comme une allusion à la couronne d'épines [2].

Le patriarche Joseph préfigure Jésus-Christ, non pas par un acte isolé de sa vie, mais par sa vie entière. Isidore de Séville se contente de faire remarquer en gros qu'il a été trahi, comme Jésus, par sa famille, et qu'il a été, comme lui, accueilli par une nation étrangère [3]. C'en serait assez pour expliquer la présence de la statue de Joseph au porche de Chartres [4]. Mais le XIIIe siècle ne s'est pas contenté du rapprochement un peu vague d'Isidore de Séville, et il a poussé jusque dans le détail la comparaison entre Joseph et Jésus. Un vitrail de Bourges, par exemple, représente quelques scènes typiques de la vie de Joseph. Il serait permis de n'y voir qu'un simple récit, si les sept étoiles qui dominent toute la composition, et qui sont comme le blason de Jésus-Christ, ne nous avertissaient que cette vie de Joseph, n'est, dans la pensée de

1. Je ne crois pas qu'on puisse douter que le prêtre qui fait communier un guerrier (statues intérieures de la cathédr. de Reims, portail du milieu, dans le bas) ne soit Melchisédech.
2. *Glos. ordin.* Lib. Genes. cap. XXII, v. 9-11.
3. Isid., *Allegor.*, col. 107.
4. Porche septentrional. Statue de la baie de droite.

l'artiste, qu'une figure de celle du Sauveur[1]. On ne peut guère douter de l'intention de l'auteur du vitrail de Bourges, quand on a lu les chapitres de la *Glose ordinaire* consacrés à Joseph[2]. Il est donc légitime de penser que le songe de Joseph, qui est représenté tout d'abord dans le vitrail, est, conformément à l'exégèse du temps, une allusion au règne de Jésus-Christ. Joseph, en effet, rêve que le soleil et la lune l'adorent, parce qu'il a été dit au Sauveur : « La lune et le soleil t'adoreront et toutes les étoiles ». Ses frères s'irritent contre lui quand il leur raconte son rêve, comme les Juifs, parmi lesquels Jésus était né et qu'il appelait ses frères, s'irritèrent contre leur Sauveur. Joseph, qu'on voit dans les autres compartiments de la verrière dépouillé de son manteau, jeté dans la citerne, et vendu trente deniers aux marchands d'Ismaël, figure successivement la trahison, la Passion et la mort de Jésus. Le manteau qu'on lui arrache, c'est l'humanité que le Sauveur avait revêtue et dont on le dépouilla en le faisant mourir sur la croix. La citerne où on jette Joseph après lui avoir enlevé sa robe, ce sont les Limbes, où Jésus descend après sa mort. Enfin, les trente deniers que paient, pour acheter Joseph, les marchands Ismaëlites rappellent les trente deniers de la trahison. L'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, que montrent les médaillons suivants, est une nouvelle allusion à la Passion de Jésus-Christ. La femme de Putiphar est la Synagogue accoutumée à commettre l'adultère avec les dieux étrangers ; elle cherche à séduire Jésus, qui repousse sa doctrine et qui enfin laisse entre ses mains son manteau, c'est-à-dire son corps, dont il se dépouilla sur la croix. Le triomphe de Joseph, qui couronne le vitrail, figure la victoire de Jésus sur la mort et son éternelle royauté.

1. *Vitraux de Bourges.* Pl. X. Le P. Cahier a parfaitement vu que le vitrail de Bourges n'était pas narratif mais symbolique.

2. *Glos. ordin. Lib. Genes.*, cap. XXVII et suiv. — Les miniaturistes de leur côté rapprochent formellement la vie de Joseph de celle de J.-C. Voir B. Nat. ms. latin 9561, f° 22 et suiv. (XIIe et XIIIe s.).

Tel est le sens caché du vitrail de Bourges. Là, où le peuple ne voyait qu'une histoire touchante, le théologien reconnaissait un symbole.

Moïse est après Joseph une des figures les plus caractéristiques de Jésus-Christ[1]. Il apporta la première Loi aux Juifs comme Jésus apporta la seconde. Aussi est-il représenté les tables de la Loi à la main, à Chartres, à Reims, à Amiens. Une foule de traits de son histoire faisaient, d'après les Pères, pressentir Jésus-Christ[2]. Les sculpteurs n'en ont guère retenu qu'un seul : l'érection du serpent d'airain. Tous lui mettent à la main une colonne portant à son sommet un dragon ailé [3].

David et Salomon furent encore des figures très populaires de Jésus-Christ. Les raisons en sont, comme toujours. très nombreuses. Quelques-unes cependant ont paru décisives aux artistes du XIIIe siècle. A Chartres et à Amiens, ils ont voulu rappeler surtout que le sacre de David par Samuel était une figure d'un sacre plus auguste, du sacre de celui qu'on appelait « l'oint du Seigneur ». A Amiens, on voit Samuel versant l'huile sur le front de David [4], tandis qu'à Chartres on voit simplement la statue de Samuel près de celle de David.

Quant à Salomon, on a rapproché, non sans raison, à Chartres et à Amiens [5], sa statue de celle de la reine de Saba. On voulait signifier par là que, conformément à la doctrine ecclésiastique, Salomon figurait Jésus-Christ, et la reine de Saba l'Église qui accourt des extrémités du monde pour entendre la parole de Dieu [6].

1. Isid., *Allegor.*, col. 109.

2. Isidore de Séville a rapproché longuement la vie de Moïse de celle de J.-C. dans ses *Allegoriæ in vet. Testam.* (*In Exod. Leritic.*).

3. A Chartres, Reims, Amiens (portail St-Honoré), Senlis (le serpent a disparu).

4. Portail Saint-Honoré.

5. A Amiens la statue de Salomon et celle de la reine de Saba ne se trouvent pas au portail Saint-Honoré, mais à la baie de droite du portail occidental. — A Chartres, les deux statues sont à la baie de droite, portail septentrional.

6. La visite de la reine de Saba à Salomon fut aussi considérée au moyen âge comme une figure de l'adoration des Mages. La reine de Saba qui vient de l'Orient symbolise les Mages, le roi Salomon assis

Voilà quelques-uns des types les plus célèbres de Jésus-Christ : ce sont ceux que le moyen âge a représentés avec le plus de grandeur. Mais il ne serait pas difficile d'en citer beaucoup d'autres. Il y a tout lieu de supposer, par exemple, que les scènes de la vie de Job, de Tobie, de Samson, de Gédéon, qui remplissent les voussures de la baie de droite au portail septentrional de Chartres, ont été représentées avec l'intention d'honorer Jésus-Christ dont ces personnages bibliques sont des figures. Job est, par ses souffrances et sa victoire, le type de la Passion et du triomphe de Jésus-Christ[1]. Gédéon l'est aussi, mais pour des raisons plus mystiques. La victoire qu'il remporta avec ses trois cents compagnons préfigure la victoire que le Sauveur remportera en mourant sur la croix, parce que le nombre trois cents (T), nous l'avons vu, est l'hiéroglyphe même de la croix[2].

Tobie, qui rend la vue à son vieux père, c'est Jésus-Christ qui apporte la lumière au peuple de Dieu devenu aveugle[3]. Quant à Samson, nous avons déjà dit comment on le considérait d'ordinaire comme le type de Jésus vainqueur de la mort.

Il apparaît par ces exemples que les chrétiens du moyen âge avaient l'âme toute pleine de Jésus-Christ : c'est lui qu'ils cherchaient partout, c'est lui qu'ils voyaient partout. Ils lisaient son nom à toutes les pages de l'Ancien Testament. Ce genre de symbolisme donne la clef de beaucoup d'œuvres du moyen âge qui, sans lui, demeureraient inintelligibles. Nous ne parlons pas seulement des œuvres d'art, mais de telle composition littéraire célèbre. Les habitudes symboliques du moyen âge peuvent seules, par exemple, expliquer l'économie d'une

sur son trône symbolise la Sagesse éternelle assise sur les genoux de Marie. (Ludolphe le Chartreux, *Vita Christi*, cap. XI). C'est pourquoi à la façade de Strasbourg (portail central gâble) on voit Salomon sur son trône gardé par douze lions, et au-dessus la Vierge portant l'enfant sur ses genoux.

1. Isid., *Allegor.*, col. 108.
2. *Ibid.*, col. 111.
3. *Ibid.*, col. 116.

œuvre aussi décousue, en apparence, que le « *Mistère du viel Testament*[1] ». Pourquoi les poètes inconnus du XVe siècle qui composèrent cet immense drame sacré n'ont-ils pas cru devoir donner la même importance à toutes les parties de l'Ancien Testament, pourquoi ont-il choisi tel personnage plutôt que tel autre ? Pourquoi nous parlent-ils surtout d'Adam, de Noé, d'Abraham, de Joseph, de Moïse, de Samson, de David, de Salomon, de Job, de Tobie, de Suzanne, de Judith et d'Esther ? C'est évidemment parce que ces héros et ces héroïnes bibliques étaient les figures les plus populaires de Jésus et de Marie. Les auteurs d'ailleurs n'ont pas voulu nous laisser ignorer leurs intentions, et, au commencement de l'histoire de Joseph, ils ont fait dire par Dieu le Père lui-même que tous les malheurs des patriarches n'étaient que des figures des souffrances réservées à son fils[2]. Le mystère tout entier est donc ordonné comme un portail de cathédrale. Les personnages du drame sont ceux-là même qui ont été représentés, pour des raisons analogues, à Chartres ou à Amiens[3].

Tous les arts concouraient donc, au moyen âge, à donner au peuple le même enseignement religieux.

V

Après les patriarches et les rois qui figurèrent Jésus-Christ par leur vie, le moyen âge a représenté les prophètes qui l'annoncèrent par leur parole. C'étaient là les figures les plus

1. *Mistère du Viel Testament* publié par la Société des anciens textes français, 6 vol. 1878-91.

2. ... c'est seulement
Pour figurer les Escriptures
Et monstrer par grosses figures
L'envye que les Juifs auront
Sus mon fils...

(*Dialogue entre Dieu et la Miséricorde*), tome II, v. 16936 et suiv.

3. Ne pas oublier qu'à Chartres, comme dans le *Mistère du Viel Testament*, on voit à côté de l'histoire de Samson, de Tobie et de Gédéon, celle de Judith et d'Esther (porche septentrional, portail de droite).

extraordinaires de l'Ancien Testament. Ces inspirés que Dieu arrache à leurs troupeaux et à leurs sycomores, qui luttent avec l'esprit, qui se sentent saisis aux cheveux, qui crient : « Seigneur, Seigneur, je ne sais que bégayer », qui, vaincus par une force inconnue, se tiennent aux portes des villes pour annoncer des calamités inouïes, qui prophétisent du fond des citernes, qui rasent leurs cheveux et leurs sourcils, déchirent leur manteau, marchent nus dans le désert, ces voyants surhumains étaient bien faits pour inspirer le génie des grands artistes du XIIIe siècle. Il faut avouer pourtant que le seul Michel-Ange a su nous en tracer une image profondément émouvante. Seul, ce génie vraiment biblique, a su exprimer les espérances et les terreurs de l'ancien monde ; seul, il a su rendre la tristesse infinie de Jérémie, qui laisse douloureusement tomber sa tête sur sa main, ou l'enthousiasme du jeune Daniel, qui sent le souffle de l'esprit soulever ses cheveux. Le moyen âge n'a rien tenté de pareil.

En représentant les prophètes, les graves artistes du XIIIe siècle voulurent faire encore une œuvre dogmatique. Ils furent uniquement préoccupés d'exprimer cette vérité théologique, que les prophètes sont les apôtres de l'Ancienne Loi, et qu'ils ont annoncé les mêmes choses sous une forme à peine différente. Partant de là, ils opposèrent dans les vitraux de l'abside de Bourges, par exemple, aux douze apôtres et aux quatre évangélistes, les quatre grands prophètes et les douze petits [1]. Ils leur donnèrent la même tunique, le même livre, le même nimbe qu'aux apôtres : ils ne les distinguèrent que par le bonnet conique des Juifs qu'ils mirent sur quelques têtes de prophètes [2]. Il semble qu'ils aient voulu inviter les fidèles à faire eux-mêmes le rapprochement. — Si peu caractéristiques que soient ces images, elles n'en lais-

Sur les rapports de la plastique du XVe siècle avec les Mystères voir un article de Springer dans les *Mittheil. der Wiener Centralcommiss.* 1860, page 125 et suiv.

1. Voir *Vitraux de Bourges*, planches XX, XXI, XXII.

2. Sur les vitraux de Chartres on est allé jusqu'à les représenter les pieds nus comme les apôtres.

sent pas moins une impression profonde. Les prophètes des vitraux de Bourges, d'un aspect monotone, d'un dessin rude et sauvage, qui paraît grandiose à une telle hauteur, apparaissent comme une solennelle assemblée de témoins. On lit sous leurs pieds leurs noms : Amos, Joël, Nahum, Sophonias.... et ces noms eux-mêmes, qui viennent d'une antiquité si lointaine, semblent rendre leurs grandes figures encore plus mystérieuses.

Cette façon de concevoir le rôle des prophètes explique pourquoi le moyen âge s'est peu soucié de leur donner une physionomie individuelle : il ne les considérait que comme l'ombre des apôtres. L'étonnante poésie des livres prophétiques touchait moins les hommes de ce temps-là que les commentaires qu'en avaient faits saint Jérôme, Walafried Strabo ou Rupert. Ils pensaient que, sans Jésus-Christ, dont il faut savoir lire le nom à chaque ligne, les lamentations de Jérémie, ou les malédictions d'Ezéchiel seraient des œuvres insipides et vides de sens. Ils traitaient donc les prophètes comme des symboles qui ne prenaient de valeur qu'autant qu'ils étaient rapprochés de Jésus et de ses apôtres.

Le portail Saint-Honoré, à Amiens, est une des rares œuvres du XIIIe siècle, où l'on se soit appliqué à caractériser quelques-uns des prophètes[1]. Encore ces traits distinctifs sont-ils empruntés moins à leurs œuvres qu'à leur histoire légendaire. On voit Isaïe, la tête fendue, martyrisé par ses bourreaux, tandis que Jérémie, étendu à terre, est lapidé. On peut reconnaître encore Daniel défendant Suzanne accusée par les vieillards, et Osée donnant la main à la prostituée symbolique qu'il épousa. L'artiste s'est inspiré ici de petits manuels historiques d'un usage courant où étaient résumées toutes ces légendes qui remontaient à la plus haute antiquité. Je ne doute pas que le court traité *De ortu et obitu Patrum*, attribué à Isidore de Séville, ne soit la source de tout ce que le moyen

1. On peut encore citer quelques figures de la cathédrale de Reims (statues de l'intérieur au revers du portail central), on voit Sophonie avec une lanterne, Abacuc portant la crèche.

âge racontait des Prophètes[1]. Cette espèce de Dictionnaire biographique, où l'histoire et la légende se mêlent, est un résumé très bref de la vie et de la mort des héros bibliques. Les légendes apocryphes des Juifs, que saint Jérôme avait tant contribué à faire connaître à l'Occident, surtout par ses lettres au pape Damase, y sont reçues au même titre que les faits historiques les mieux établis. C'est là que nous apprenons qu'Isaïe fut coupé en deux avec une scie, sous le règne de Manassé, et que Jérémie, captif en Egypte, fut lapidé par des hommes et par des femmes, près de la ville de Taphnas. Ces légendes, résumées dans le livre d'Isidore, firent fortune au moyen âge. On les retrouve au XIIe siècle dans le livre de Pierre Comestor, la fameuse *Histoire scolastique*[2], où presque toutes les traditions viennent aboutir, et au XIIIe, dans le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais, qui ne fit qu'amplifier l'œuvre de Comestor. L'iconographie doit du reste peu de chose à ces récits légendaires. L'histoire apocryphe des prophètes est loin d'avoir, dans l'art du moyen âge, l'importance de l'histoire apocryphe des apôtres.

Le XIIIe siècle eut d'ailleurs une autre manière de caractériser les prophètes. Il leur mit à la main des phylactères sur lesquels étaient écrits quelques versets empruntés à leurs livres[3]. La parole prophétique prenait ainsi plus d'importance que le prophète lui-même. L'artiste exprimait par là que tous les grands inspirés de l'Ancien Testament n'étaient que des bouches sonores par qui Dieu avait parlé. Les prophéties, peintes autrefois sur les banderoles de pierre, ont disparu par l'injure du temps. Il est probable qu'elles étaient en rapport avec la place qu'on assignait aux prophètes dans les grandes compositions monumentales. On peut croire, par exemple, que le prophète Isaïe qu'on voit à Chartres, au

1. Isid. de Séville. *Patrol.*, tome 83, col. 130. Il faut compléter le traité *De Ortu et obitu patrum* par l'appendix XX.

2. P. Comestor, *Hist. Scolast. Patrol.*, tome 198, voir la mort d'Isaïe, col. 144, et la mort de Jérémie, col. 1440.

3. Reims, galerie des prophètes, au midi.

porche septentrional, près de la statue de la Vierge, annonçait, par l'inscription de son phylactère, qu'une fleur sortirait de la racine de Jessé. Il y avait longtemps que les Pères avaient classé les passages des prophètes qui se rapportaient à la naissance, à la vie, à la Passion, à la mort de Jésus-Christ, et l'artiste n'avait qu'à choisir ceux qui convenaient à son sujet [1]. Mais le livre auquel les artistes semblent s'être référés de préférence est le fameux discours *Contra Judæos Paganos et Arianos* attribué à saint Augustin [2]. L'orateur inconnu fait défiler les uns après les autres les prophètes en leur faisant réciter un verset emprunté à leurs œuvres et relatif à la divinité de Jésus-Christ. Le sermon du pseudo-Augustin, récité à Matines le jour de la fête de Noël, était devenu très célèbre dans toute la chrétienté. M. Marius Sepet a montré, on le sait, que le drame liturgique en était sorti [3]. Plus récemment, M. Julien Durand a fait voir que plusieurs grands cycles artistiques du moyen âge s'y rattachaient également. Les prophètes sculptés à Notre-Dame la Grande à Poitiers, ceux qui ornent la façade de la cathédrale de Ferrare et de la cathédrale de Crémone, ont justement sur leurs phylactères les propres paroles que le pseudo-Augustin leur fait réciter [4].

A Amiens, où les prophètes sont rangés à la façade occidentale, on a eu l'idée ingénieuse de remplacer les versets, gravés ordinairement sur des banderoles, par de petits bas-

1. Une des sources a pu être le *De fide catholica contra Judæos* d'Isidore de Séville. *Patrol.*, tome 83, col. 450. Les évènements de la vie de J.-C. et les dogmes du christianisme sont rapprochés des prophéties qui s'y rapportent. Sur les versets que les artistes donnent de préférence aux prophètes voir Cahier, *Caracter. des Saints*, tome II, article : Prophètes.

2. *Patrol.*, tome 42, col. 1117. Cela est vrai surtout des artistes romans.

3. Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*. Paris, 1877, in-8.

4. V. Julien Durand, *Bullet. Monum.*, 1888, p. 521 et suiv. Voici par exemple quelques-uns des textes qu'on lit à Poitiers sur les phylactères des prophètes ; Moïse : Prophetam dabit vobis de fratribus vestris ; Jérémie : Post haec in terris visus est et cum hominibus conversatus est ; Daniel : Cum venerit Sanctus Sanctorum cessabit unctio. Il suffit de se reporter au sermon du pseudo-Augustin pour reconnaître que ces textes sont bien ceux qu'il assigne à chaque prophète.

reliefs sculptés au pied des statues. On s'est donc efforcé de présenter sous une forme plastique quelques-unes des prophéties les plus célèbres de la Bible. Aux pieds de Sophonie, par exemple, on voit le Seigneur visitant Jérusalem, une lanterne à la main, et, aux pieds d'Aggée, la terre desséchée et le temple en ruines. Ces petites images, inscrites dans des quatre-feuilles, sont naïves et pures. Elles sont charmantes comme les figures sur bois si claires qui ornent les livres d'Heures français de la fin du XVe siècle. Mais il faut reconnaître qu'elles n'ont rien retenu de la grandeur des originaux qu'elles prétendent traduire. La poésie sans ombre de la Bible, éclairée d'une lumière d'Orient et tout éclatante de métaphores, les visions magnifiques qui se succèdent devant les yeux du prophète avec la netteté effrayante de la réalité semblent très propres à inspirer l'art, et ne le sont pourtant pas. Le rêve du prophète, si précis qu'il soit parfois, ne veut pas être limité par des formes. Les artistes du XIIIe siècle en firent l'expérience. Leurs œuvres aujourd'hui nous frappent plus par leurs défauts que par leurs qualités. Comment croire, par exemple, que le sculpteur d'Amiens qui a représenté Ezéchiel, la tête dans la main, en contemplation devant une mesquine petite roue ait eu la prétention d'illustrer ce passage du prophète : « Je regardai les animaux, et voici, il y avait des roues sur la terre près des animaux. A leur aspect et à leur structure les roues semblaient être en chrysolithe, et toutes les quatre avaient la même forme ; leur aspect et leur structure étaient tels que chaque roue paraissait être au milieu d'une autre roue. Elles avaient une circonférence et une hauteur effrayante, et à leurs circonférences les quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour. Quand les animaux marchaient, les roues cheminaient à côté d'eux... Au-dessus, il y avait comme un ciel de cristal resplendissant[1] ». Toute l'horreur religieuse d'une pareille vision disparaît à l'instant où on essaie de la représenter.

1. Ezéchiel, I, 15 et suiv.

Un peu plus loin, on remarque un médaillon qui représente un petit monument gothique ; un oiseau est perché sur le linteau et un hérisson entre par la porte ouverte. On pense à quelque fable d'Esope, et non au terrible passage de Sophonie, que l'artiste a pourtant eu la prétention de rendre : « L'Éternel étendra sa main sur le septentrion. Il détruira l'Assyrie, et il fera de Ninive une solitude, une terre aride comme le désert. Des troupeaux se coucheront au milieu d'elle, des animaux de toute espèce, le pélican et le hérisson habiteront parmi les chapiteaux de ses colonnes, des cris retentiront aux fenêtres, la dévastation sera sur le seuil, car les lambris de cèdre seront arrachés[1] ».

Dans un autre médaillon, sous les pieds de Zacharie, deux femmes ailées soulèvent une autre femme assise sur une chaudière, et forment une composition élégante et bien équilibrée ; mais qu'est devenu l'étrangeté du texte sacré : « L'ange qui parlait avec moi s'avança et il me dit : « Lève les yeux et regarde ce qui sort là ». Je répondis : « Qu'est-ce ? » Et il dit : « C'est la chaudière qui sort, c'est leur iniquité dans tout le pays ». Et voici, une chaudière de plomb s'éleva, et il y avait une femme assise au milieu. L'ange dit : « C'est l'iniquité »... Et voici, deux femmes parurent. Le vent soufflait dans leurs ailes. Elles avaient des ailes comme celles de la cigogne. Elles enlevèrent la chaudière entre ciel et terre. Je dis à l'ange qui parlait avec moi : « Où l'emportent-elles ? » Et il me répondit : « Elles vont lui bâtir une maison dans le pays de Schinéar[2] ».

L'exactitude de la sculpture détruit soudain tout le mystère du rêve prophétique.

Nos artistes du moyen âge, d'ailleurs, ont rarement essayé de lutter avec cette poésie trop forte de l'Orient. Qui sait si les sculpteurs d'Amiens avaient lu les originaux et emprunté leurs sujets au texte même des prophètes ? On

1. Sophonie, II, 13 et suiv.
2. Zacharie, V, 5 et suiv.

peut en douter. Il est possible qu'ils n'aient connu les prophètes que par de petits traités semblables au *De ortu et obitu patrum* d'Isidore de Séville, où, à côté de leur vie, on pouvait lire, très brièvement résumés, les traits les plus saillants de leurs prophéties[1]. Ainsi s'expliquerait le choix des petites scènes représentées à Amiens, en même temps que leur insuffisance.

VI

De toutes les prophéties il n'en est, à vrai dire, qu'une seule qui ait inspiré l'art d'une façon durable, c'est celle d'Isaïe sur le rejeton de Jessé : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, et une fleur s'épanouira au sommet de la tige, et sur elle reposera l'esprit du Seigneur, l'esprit de Sagesse et d'Intelligence, l'esprit de Conseil et l'esprit de Force, l'esprit de Science et l'esprit de Piété, et l'esprit de Crainte du Seigneur le remplira... En ce temps là le rejeton de Jessé sera exposé devant tous les peuples comme un étendard[2] ».

Il suffit de consulter n'importe quel commentateur d'Isaïe pour trouver de ce passage une explication symbolique qui n'a pas varié depuis saint Jérôme : « Le patriarche Jessé, écrit au XIIe siècle le moine Hervé, appartenait à la famille royale, c'est pourquoi la tige de Jessé signifie la lignée des rois. Quant au rejeton il symbolise Marie, comme la fleur symbolise Jésus-Christ[3] ».

Les artistes du moyen âge ne se laissèrent pas effrayer par un motif si abstrait[4]. Ils trouvèrent pour rendre le texte d'Isaïe

1. Isid. de Séville, *Patrol.*, tome 83, *Append.* XX. Voir aussi, même volume, col. 166 et suiv., un résumé des prophéties.

2. Isaïe, XI, 1, 2, 10.

3. Herveus, *Patrol.*, tome 181, col. 140.

4. Il est question pour la première fois de l'arbre de Jessé, comme œuvre d'art, à la fin du XIe siècle. Voir Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, tome I, p. 17 ; un texte pourrait laisser croire que le motif a été imaginé en Orient.

quelque chose de naïf et de magnifique. Ils interprétèrent, à la lettre, avec une candeur d'enfants, les paroles du prophète. Ils dressèrent à la façade des cathédrales un arbre généalogique assez semblable à ceux qu'on voyait au-dessus des cheminées féodales, mais combien plus grandiose ! Combinant les versets d'Isaïe avec la généalogie de Jésus-Christ, telle qu'elle est rapportée dans l'Évangile de saint Mathieu, et telle qu'on la récitait le jour de Noël et le jour de l'Épiphanie[1], — ils représentèrent un grand arbre sortant du ventre de Jessé endormi[2]; dans les branches ils mirent les rois de Juda et leurs descendants jusqu'à la vingt-huitième génération ; sur la plus haute tige, ils assirent dans le calice d'une fleur la Vierge portant l'enfant Jésus dans ses bras ; enfin, ils firent à l'enfant une auréole de sept colombes pour rappeler que sur lui s'étaient reposés les sept dons du Saint-Esprit. C'était vraiment là l'arbre héraldique de Jésus : sa noblesse devenait ainsi manifeste aux yeux. Mais, pour donner à la composition tout son sens, le XIIIe siècle mit, à côté des ancêtres selon la chair, les ancêtres selon l'esprit. Aux vitraux de Chartres et de la Sainte Chapelle, on voit, auprès des rois de Juda, les prophètes, le doigt levé, annonçant le Messie qui doit venir. L'art ici a égalé, sinon surpassé, la poésie du texte[3].

Les ancêtres de Jésus furent représentés parfois d'une manière plus simple. Il y a, à la façade de presque toutes nos grandes cathédrales du XIIIe siècle, une galerie où sont rangées des statues colossales et qu'on appelle la galerie des rois. Ces

1. V. Guill. Durand, *Ration.*, Lib. VI, cap. XIII, et Lib. VI, cap. XVI.

2. Pourquoi Jessé est-il représenté endormi ? L'abbé Corblet (*Revue de l'art chrétien*, 1860), en donne une raison très ingénieuse. « Ne serait-ce point, dit-il (page 54), par analogie avec Adam qui dormait lorsque Dieu tira Ève de son côté ? Une nouvelle Ève réparatrice des fautes de la première doit sortir de la race de Jessé ». Il ne cite pas, il est vrai, de texte à l'appui de cette interprétation si conforme aux idées mystiques du moyen âge. Je n'ai pas réussi non plus à en trouver, mais je ne doute pas qu'on n'en puisse découvrir.

3. Les arbres de Jessé sont nombreux au XIIIe siècle ; on en voit dans les voussures de plusieurs portails (Laon, Chartres, Amiens) et dans plusieurs vitraux (St-Denis, Chartres, Ste Chapelle). Nous renvoyons au catalogue dressé par l'abbé Corblet. *Rev. de l'art chrétien*, 1860.

rois ne sont pas les rois de France, comme on l'a cru si longtemps [1], mais les rois de Juda. L'erreur vient de loin, puisqu'un fabliau du XIIIe siècle met en scène un vilain qui montre du doigt Pépin et Charlemagne à la façade de Notre-Dame, pendant qu'on lui coupe sa bourse par derrière [2]. Nul doute que l'auteur du fabliau ne fut mieux renseigné que le vilain, dont il a voulu justement railler l'épaisse sottise. — La galerie des rois est une autre forme de l'arbre de Jessé. L'étude attentive des statues de rois qui ornent la façade méridionale de la cathédrale de Chartres ne laisse aucun doute à ce sujet. On voit aux pieds d'une statue, qui est évidemment celle de David, le vieux Jessé et les pousses de l'arbre symbolique : de sorte qu'il est impossible de ne pas reconnaître dans les dix-huit rois de Chartres, dix-huit rois de Juda [3]. Il n'est pas difficile non plus de remarquer que les vingt-huit personnages qu'on voit à la façade de Notre-Dame de Paris correspondent exactement aux vingt-huit ancêtres de Jésus que saint Mathieu énumère de Jessé à Joseph [4]. Ils portent tous la couronne et le sceptre, parce que, s'ils ne furent pas tous rois, ils furent tous de race royale. Le nombre de vingt-huit n'est pas toujours scrupuleusement respecté : à la façade d'Amiens, par exemple, il n'y a que vingt-deux rois [5].

1. Guérard dans l'Introduction du *Cartul. de N.-D. de Paris* (*Docum. inéd. de l'hist. de France*), tome I, p. CLXIX, a donné à cette erreur un air de vraisemblance. Il rappelle que les noms des rois de France, comme nous l'apprend un manuscrit (B. Nat. lat. 5921, f° 47, v°), étaient gravés au XIIIe siècle sur la porte de N.-D. de Paris. D'après lui ces noms correspondraient aux grandes statues de la façade. Une simple remarque détruit cette argumentation ; il y a vingt-huit statues de rois à la façade de N.-D. et il y avait sur la porte, de Clovis à Saint-Louis, trente-neuf noms.

2. *Les XXII manières du vilain.* V. aussi Viollet-le-Duc, *Dict. de l'archit.*, tome II, p. 389.

3. V. Bulteau, tome II, p. 401. Il est étonnant que cette remarque n'ait pas éclairé l'abbé Bulteau sur la signification de la galerie des rois à la façade occident. V. t. II, p. 26.

4. Les statues de N.-D. de Paris, brisées pendant la Révolution, ont été refaites.

5. L'un de ces rois que nous reproduisons (fig. 66) porte à la main une pousse de l'arbre de Jessé.

En revanche, à Reims, il y en a cinquante-six [1] ; ce qui prouve que l'artiste a adopté la généalogie de saint Luc, qui remonte au-delà de Jessé jusqu'à Adam, et qui donne justement cinquante six noms d'Abraham à Jésus [2]. Le lion qu'on voit sous les pieds d'un des rois n'est donc pas, comme on l'a dit [3], le lion de Pépin le Bref, mais le lion de Juda.

Fig. 66. Un roi de Juda portant une pousse de l'arbre de Jessé (Galerie des rois. Amiens)

Il est très remarquable encore que les galeries des rois se trouvent justement à la façade des cathédrales consacrées à Notre Dame, c'est-à-dire à la façade des cathédrales de Paris, de Reims, d'Amiens, de Chartres. On peut croire que ces ancêtres royaux sont là au moins autant pour honorer la Vierge que pour honorer son fils. Le moyen âge admettait, en effet, que la généalogie donnée par saint Mathieu était à la fois celle de Joseph et celle de la Vierge. Guillaume Durand nous l'explique. Les hommes de la famille de David, dit-il, ne pouvaient se marier hors de cette famille royale, de sorte que l'épouse avait les mêmes ancêtres que l'époux [4]. Il semble évident que les rois de Juda ont été admis à décorer la façade des

1. V. Cerf, *N.-D. de Reims,* tome II, p. 169.
2. Luc, III, 23 et suiv.
3. Cerf, *Etudes sur quelques statues de Reims*, Reims, 1886, in-8.
4. *Ration.*, lib. VI, cap. XVII.

cathédrales consacrées à Notre-Dame surtout à titre d'ancêtres de la Vierge.

Tel est le beau développement qu'a pris dans l'art du XIIIe siècle la prophétie d'Isaïe. Les rois de Juda de la façade des cathédrales marquent comme les dates de l'histoire du monde et symbolisent l'attente des générations.

On voit quelle place les prophètes et leurs prophéties ont tenu dans l'imagination des hommes du moyen âge. Les voyants d'Israël furent pour eux les plus graves des témoins. Ils aimaient à les ranger à la façade ou au porche, et à leur mettre aux mains, sur des phylactères, les preuves de la mission divine de Jésus-Christ. Le peuple, qui ne savait pas lire, n'aurait pas été embarrassé pourtant pour dire quelles paroles ils déroulaient sur leurs banderoles. Le peuple du moyen âge, en effet, connaissait familièrement les prophètes. Chaque année, au temps de Noël ou de l'Épiphanie, il les voyait défiler sous la figure de vieillards à barbe blanche, vêtus de longues robes. La procession entrait dans la cathédrale, et chaque prophète, à l'appel de son nom, venait rendre témoignage à la vérité, et récitait un verset [1]. Isaïe parlait de la tige qui sortirait de la racine de Jessé, Abacuc annonçait qu'on viendrait reconnaître l'enfant entre les deux animaux, David prophétisait le règne universel du Messie, le vieillard Siméon remerciait Dieu d'avoir vu le Sauveur avant de mourir [2]. Les Gentils même étaient appelés en témoignage. Virgile venait dire un vers de sa mystérieuse églogue [3], la Sibylle chantait son cantique acrostiche sur la fin des temps, Nabuchodonosor proclamait qu'il avait vu le Fils de Dieu au milieu des flammes de la fournaise [4], Balaam enfin s'avançait monté sur son ânesse, et annonçait qu'une étoile se lèverait au-dessus de Jacob. L'âne lui-même avait son rôle. Il attestait

1. V. Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*.

2. On voyait et on entendait beaucoup d'autres prophètes : Moïse, Aaron, Jérémie, Daniel, Osée, Joel, Abdias, Jonas, Michée, Nahum, Sophonie, Aggée, Zacharie, Siméon, Elisabeth, saint Jean-Baptiste.

3. Jam nova progenies cœlo demittitur alto.

4. On voyait une fournaise allumée dans l'église.

par sa présence que l'esprit de Dieu parle parfois par la bouche des plus humbles, et que l'œil de la bête peut voir l'ange invisible à l'œil de l'homme.

Tous les prophètes que les fidèles avaient vu défiler devant leurs yeux dans l'église, ils les reconnaissaient au portail. Cette procession, d'où est sorti le drame religieux, et qui est déjà elle-même un drame, n'est pas sans doute sans avoir eu quelque influence sur l'art. Les artistes y assistaient, mêlés à la foule ; ils admiraient comme les autres, et il leur était probablement bien difficile de se figurer les prophètes autrement qu'ils les avaient vus ce jour là. On peut croire que les belles statues de Reims ou d'Amiens reproduisent quelque chose du costume et de l'aspect des acteurs sacrés. Les indications des manuscrits sont malheureusement trop sommaires [1]. Les renseignements sur le vêtement et les attributs des personnages des Mystères ne deviennent précis qu'à une époque bien postérieure à celle dont nous nous occupons. Je ne doute pas, par exemple, que les costumes magnifiques des prophètes d'Auch [2] ou d'Albi [3], manteaux merveilleux semés de larges fleurs, turbans orientaux, chapeaux fastueux d'où pendent des poires de diamant et des chaînes de perles, ne soient un souvenir de quelque représentation de Mystère [4].

Telle est la forte unité du moyen âge : le culte, le drame, l'art donnent les mêmes leçons, rendent manifeste la même pensée.

VII

Il résulte de tout ce qui précède que le moyen âge fut moins sensible aux qualités narratives et pittoresques de la Bible qu'à sa signification dogmatique. Le XIIIe siècle était infiniment

1. Voir pourtant Marius Sepet. *loc. cit.*, p. 43.
2. Il s'agit des fameux vitraux d'Auch (commencement du XVIe siècle).
3. Statues du pourtour du chœur, XVe siècle.
4. Sur la magnificence des costumes à cette époque, voir de Girardot, *le Mystère des Apôtres de Bourges* (XVIe siècle), *Ann. archéol.*, tome XIII.

trop chrétien pour ne chercher dans les récits de la Genèse que d'intéressants motifs. Les épisodes héroïques du Livre des Juges ou du Livre des Macchabées, si bien faits pour plaire aux chevaliers des croisades, ne furent même pas représentés. Les charmantes fresques de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise, ces belles vignes italiennes où vendange Noé, cette tour de Babel qui s'élève dans la campagne de Florence parmi les cyprès et les orangers, toute cette Bible aimable comme un conte de nourrice eut sans doute étonné les sérieux artistes du moyen âge. En un tel sujet, ils ne crurent pas qu'il fut possible de plaire, et ils ne songèrent qu'à instruire. Leurs œuvres, souvent gauches, sont toujours fortes et pleines de sens. Tout l'esprit des Pères de l'Église est passé en elles.

Quelques médaillons d'un vitrail de Saint-Denis, dont Suger avait fourni lui-même les sujets et les inscriptions,

Fig. 67. Jésus entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi.
Médaillon d'un vitrail de Saint-Denis.

résument d'une façon très frappante la doctrine théologique des grands siècles du moyen âge à l'endroit de l'Ancien Testament. Les médaillons de Saint-Denis ne subsistent pas tous,

mais nous connaissons ceux qui manquent par la description que Suger lui-même nous en a laissée[1]. Trois surtout semblent contenir la pensée maîtresse de l'œuvre.

Dans le premier (fig. 67), on voit Jésus portant sur la poitrine une espèce d'auréole formée par sept colombes qui symbolisent les sept dons du Saint-Esprit. De la main droite il couronne l'Église, et de la gauche il enlève le voile qui couvre le visage de la Synagogue. Que signifie une semblable allégorie, sinon que Jésus, en venant au monde, et en promulguant la Loi Nouvelle a rendu soudain intelligible tout le mystère de l'Ancienne Loi qui semblait se dérober sous un voile? — Un vers, que le vitrail nous présente mutilé, mais que le texte de Suger donne dans son intégrité, explique d'ailleurs très nettement le sens de la composition :

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat

« Ce que Moïse couvre d'un voile est dévoilé par la doctrine du Christ ».

Le second médaillon représente l'arche biblique portée sur quatre roues et pareille à un char triomphal (fig. 68). Dans l'intérieur on aperçoit les tables de la Loi et la verge d'Aaron. Mais, du fond de l'arche, dominant les tables et le bâton sacerdotal, s'élève, comme un étendard, une grande croix verte où Jésus est crucifié ; Dieu le Père lui-même la soutient, et, près des quatre roues, se voient les quatre animaux des évangélistes, qui semblent l'attelage du char symbolique. — C'est la même pensée présentée sous une forme encore plus subtile. L'arche, les tables de la Loi, la verge d'Aaron, qui marquent la première alliance de l'homme avec Dieu, ne sont que le symbole d'une autre alliance qui doit être définitive. L'arche apparaît comme le piédestal de la croix. L'arche surmontée de la croix est vraiment, comme le dit l'inscription, le quadrige d'Aminadab, le char triomphal du

1. La description des vitraux se trouve dans le *De rebus in administratione sua gestis* (Suger, *Œuvres*. Edit. Lecoy de la Marche. Paris, 1876).

Cantique des Cantiques, que les quatre évangélistes doivent traîner jusqu'au bout du monde [1].

Le troisième médaillon, aujourd'hui détruit, ne nous est connu que par la description de Suger. Il exprimait encore la même idée, mais sous une forme moins théologique et plus populaire. On voyait les prophètes versant du blé dans un moulin, pendant que saint Paul tournait la meule et recueil-

Fig. 68. Le quadrige symbolique d'Aminadab.
Médaillon d'un vitrail de Saint-Denis.

lait la farine. C'était une façon de dire que l'Ancien Testament, interprété par la méthode de saint Paul, devait se résoudre tout entier dans le Nouveau. Et en se transformant il se puri-

1. En effet, à côté de deux vers d'une interprétation difficile :

Fœderis ex arca Christi cruce sistitur ara
Fœdere majori vult ibi vita mori,

on lit *Quadrige Aminadab*. Les commentateurs du Cantique des Cantiques, notamment Honorius d'Autun, contemporain de Suger, expliquent qu'Aminadab debout dans le char est Jésus crucifié et que les quatre chevaux du quadrige sont les quatre évangélistes. (H. d'Autun, *In Cantic. Cantic. Patrol.*, tome 172, col. 462). Un cuivre de Limoges, aujourd'hui au Musée de Cluny, représente également le char triomphal de Jésus-Christ dont les roues sont les évangélistes. *Catalogue* 4991.

fiait, car, comme disaient les vers latins de Suger, le son avait disparu et il ne restait plus que la farine :

Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam,
Mosaicæ legis intima nota facis ;
Fit de granis verus sine furfure panis
Perpetuusque cibus noster et angelicus (1).

Rien n'exprime mieux que ces médaillons la pensée des docteurs du moyen âge. On voit qu'à leurs yeux les Commentaires de la Bible ont autant de prix que la Bible elle-même. Bien que l'Ancien Testament ait été traduit tout entier par l'Université de Paris dès le commencement du XIIIe siècle, on comprend que l'Église n'en ait jamais recommandé particulièrement la lecture aux fidèles. La Bible n'apparaissait pas alors comme un ouvrage édifiant que le père de famille peut expliquer le soir à ses enfants. On avait plus de respect pour le livre plein d'énigmes : on croyait avoir besoin pour le comprendre du secours de tous les Pères de l'Église. Le clergé se contentait de transmettre au peuple, par la parole ou par l'œuvre d'art, ce qu'il était essentiel de lui en faire connaître.

Les artistes, inspirés par les théologiens, furent donc eux aussi, à leur manière, des commentateurs de la Bible. Des bas-reliefs et des vitraux jusqu'aux miniatures des manuscrits, c'est le même système d'interprétation. Qu'on étudie, par exemple, les manuscrits illustrés connus sous le nom d'*Emblemata biblica* ou de *Bibles moralisées*[2] ; on verra le texte de l'Ancien Testament accompagné de miniatures, qui semble-

1. A la façade de Saint Trophime d'Arles, Saint-Paul tient une banderole sur laquelle on lit : Lex Moisi celat quæ sermo Pauli revelat. Nam data grana Sinai per eum sunt facta farina. Inscription qui présente de singulières analogies avec les vers de Suger. — A la Renaissance, le thème du moulin est remplacé par celui du pressoir. Les patriarches, les prophètes apportent le raisin dans la cuve, le pape et les cardinaux recueillent le vin (vitrail de St-Etienne du Mont, et vitrail (aujourd'hui disparu) de Saint-Hilaire de Chartres, 1520).

2. Les principaux manuscrits sont B. Nat. latin 11560, latin 9561 et français 167.

raient très surprenantes, si on n'était familier avec la méthode d'interprétation mystique. En face d'un verset de Jérémie, par exemple, où il est question du raisin foulé au pressoir, on verra Jésus en croix ; en face d'un passage des Psaumes, où David remercie Dieu d'avoir pardonné à Israël son iniquité, on verra la naissance de Jésus-Christ. Le texte donne la lettre, la miniature, l'esprit.

Ces Bibles illustrées étaient des livres rares et magnifiques qui appartenaient à des reines ou à des princes : ce n'étaient en aucune façon des œuvres populaires. Dès le XVe siècle, certains manuscrits de moindre étendue et de moindre valeur artistique mirent l'exégèse biblique à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs [1]. Les premiers imprimeurs, en publiant les fameuses *Bibles des pauvres*, essayèrent de rendre intelligibles aux plus ignorants les mystères de l'Ancien Testament [2]. Les gravures sur bois de la *Bible des pauvres* sont conçues comme les médaillons des anciennes verrières. A chaque fait important du Nouveau Testament correspondent deux figures empruntées à l'Ancien. La Nativité de Jésus, par exemple, est accompagnée du buisson ardent et de la verge fleurie d'Aaron. La descente de Jésus aux limbes est figurée par la victoire de Samson sur le lion et par la victoire de David sur Goliath. L'incrédulité de saint Thomas est ingénieusement commentée par la lutte de Jacob et de l'Ange, et par l'incrédulité de Gédéon hésitant à reconnaître le messager de Dieu. Si ce n'était sortir de notre sujet, nous pourrions citer beaucoup d'œuvres de la même époque inspirées par le même esprit : les *Heures de Kerver*,

1. Voir par exemple : B. N. franç. 188, et surtout N. acq. lat. 2129. Ce dernier manuscrit, orné de figures très grossières, est d'origine allemande (1471). A une scène du Nouveau Testament s'opposent deux scènes de l'Ancien et deux figures de plantes ou d'animaux, considérées comme symboles. C'est encore la méthode d'Honorius d'Autun.

2. Voir Laib und Schwarz, *Biblia pauperum*. Fribourg en Brisgau, 1896, 2e édition. Les *Bibles des pauvres* sont d'origine allemande. Les éditions imprimées ont été précédées de nombreux manuscrits (XIVe, XVe siècle) tous allemands. Voir G. Heider dans les *Mittheil. der K. K. Centralcommis.* Wien. 1860.

le *Speculum humanæ Salvationis*, les tapisseries de l'histoire de la Vierge à la cathédrale de Reims. Jusqu'à son déclin, le moyen âge demeure fidèle à l'ancienne exégèse ; mais il suffit d'avoir jeté un coup d'œil sur ces œuvres tardives pour reconnaître qu'elles sont plus ingénieuses que solides. Les artistes s'autorisent des circonstances les plus insignifiantes pour rapprocher une scène de l'Évangile d'une scène de l'Ancien Testament. On chercherait en vain dans les Pères de l'Église les raisons qui ont pu déterminer tel de ces groupements. Nous ne sommes plus, comme au XIIIe siècle, dans la grande tradition chrétienne. La fantaisie individuelle commence à se substituer à la doctrine reçue. On ne sent plus derrière de telles œuvres un profond passé. Elles sont subtiles et un peu maladives comme l'art gothique en ses derniers raffinements.

En résumé, le moyen âge, en interprétant la Bible, s'est attaché beaucoup plus au symbole qu'à l'histoire.

Les représentations historiques, nous l'avons vu, sont plus rares que les représentations symboliques. Il est tel cas, cependant, où le symbole et l'histoire se combinent. — De toutes ces œuvres à double sens, la plus profonde est certainement celle qui se voit à la baie centrale du portail septentrional de Chartres[1] (fig. 65). Il y a là dix statues de patriarches et de prophètes, rangées par ordre chronologique, qui toutes symbolisent ou annoncent Jésus-Christ, mais qui toutes, en même temps, racontent l'histoire du monde. Melchisédech, Abraham et Isaac représentent un âge de l'humanité. Ils rappellent le temps où, pour parler comme les docteurs, les hommes vivaient sous la loi de la circoncision. Moïse, Samuel et David représentent les générations qui ont vécu sous la loi écrite et qui ont adoré Dieu dans le Temple. Isaïe et Jérémie, Siméon et Jean-Baptiste expriment la durée des temps prophétiques, qui se prolongèrent jusqu'à l'avènement de Jésus-Christ. Enfin saint Pierre, qui vient le dernier, vêtu de la dal-

1. Nous n'en reproduisons que la moitié.

matique, couronné de la tiare, portant la croix et le calice, annonce que Jésus a aboli la loi et les prophéties, et que, en créant l'Église, il a établi, pour tout l'avenir, le règne de l'Évangile[1]. — En même temps, chacune des grandes figures de Chartres porte un symbole qui annonce Jésus-Christ, qui est Jésus-Christ lui-même. Melchisédech a le calice, Abraham pose la main sur la tête d'Isaac, Moïse tient le serpent d'airain, Samuel l'agneau du sacrifice, David la couronne d'épines[2], Isaïe la tige de Jessé[3], Jérémie la croix, Siméon l'enfant divin, Jean-Baptiste l'agneau, et enfin saint Pierre le calice. Le mystérieux calice qui apparaît, au commencement de l'histoire, aux mains de Melchisédech, se retrouve dans celles de saint Pierre. Par là le cycle se trouve clos. Chacun de ces personnages est donc une sorte de christophore, et ils se transmettent de génération en génération le signe mystérieux.

Ce sont bien là les grandes divisions d'une histoire universelle où tout parle de Jésus-Christ. Ce sont les chapitres même du *Miroir historique* de Vincent de Beauvais. La Bible nous apparaît vraiment ici ce qu'elle fut pour le moyen âge : une série de figures de Jésus-Christ dont le sens devient de plus en plus clair. Les patriarches qui symbolisent le Messie, et les prophètes qui l'annoncent, forment une immense chaîne qui va du premier Adam jusqu'au second.

1. Ces divisions de l'histoire du monde se trouvent souvent indiquées au moyen âge. Voir notamment Honorius d'Autun, *In Cantic. Cantic. Patrol.*, tome 172, col. 460.
2. Brisée.
3. Mutilée.

CHAPITRE II

Les Évangiles

I. Toutes les scènes de la vie de Jésus-Christ n'ont pas été représentées au moyen âge. Pourquoi ? — Les artistes ne représentent que le cycle des fêtes. — Influence de la Liturgie. — Cycle de Noël et cycle de Pâques.

II. Interprétations symboliques du Nouveau Testament. — Représentations symboliques de la Naissance de Jésus-Christ. — De la Mise en Croix. (Les deux Adam). — De la Résurrection. — Des Noces de Cana.

III. Les paraboles. — Paraboles des Vierges sages et du bon Samaritain. — Leur signification symbolique. — Les paraboles du Mauvais riche et de l'Enfant prodigue.

I

Après l'âge des figures, voici maintenant le temps des réalités. C'est ici le nœud de l'histoire du monde. Tout vient aboutir à Jésus-Christ et tout part de lui.

Nulle part cette philosophie de l'histoire n'a été exprimée plus clairement qu'au portail d'Amiens. Jésus est vraiment le point central de l'immense façade. Revêtu d'une beauté divine, foulant aux pieds le lion et le dragon, il bénit de la main droite et tient de la gauche le livre des Évangiles. Autour de lui, l'Ancien Testament est représenté par les prophètes, le Nouveau par les apôtres, l'histoire du christianisme par les martyrs, les confesseurs, les docteurs. Du premier coup d'œil on voit que Jésus est au milieu de l'histoire. Le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet se trouve réalisé à Amiens avec magnificence. Le portail méridional de

Chartres, les vitraux de la grande nef de Bourges, où Jésus occupe aussi la place centrale, donnent le même enseignement.

Le Christ enseignant du trumeau de nos cathédrales résume si fortement tout le Nouveau Testament, il en est si bien l'âme, que le moyen âge n'a pas cru devoir retracer longuement aux yeux des fidèles les scènes de l'Évangile.

Personne n'a encore songé à faire remarquer que, dans les églises du XIIIe siècle, la vie des saints tient beaucoup plus de place et est racontée avec beaucoup plus de complaisance que la vie de Jésus-Christ. C'est une singularité qui est pourtant très frappante. Une ou deux verrières, quelques sculptures représentant un petit nombre de faits évangéliques, voilà tout ce que nous offrent des cathédrales aussi riches que Chartres, Bourges ou Amiens. La surprise augmente lorsque, en comparant ces sculptures et ces vitraux, on reconnaît que les scènes empruntées à l'Évangile sont toujours les mêmes, et qu'une foule d'autres semblent avoir été négligées de parti pris par les artistes. Les miracles, par exemple, qui tiennent une si grande place dans l'art des Catacombes, la guérison du paralytique, de l'hémorroïsse, de l'aveugle-né, la résurrection du fils de la veuve ou de la fille du centurion, n'apparaissent jamais, ou presque jamais, dans l'art du XIIIe siècle [1]. La prédication de Jésus, son enseignement familier dans le Temple, au bord du lac, sa rencontre avec les apôtres, son repas chez le Pharisien, tant de scènes fameuses et si propres à inspirer de grands artistes, ne se rencontrent pas davantage. Tout ce qu'il y a d'humain, de tendre, ou simplement de pittoresque dans l'Évangile ne semble pas avoir touché les artistes du moyen âge. Ils ne voyaient évidemment pas dans

1. Au nombre des exceptions (très rares), il faut citer les bas-reliefs de Reims (sculptures intérieures, portail de gauche en entrant). On voit Jésus guérissant la belle-mère de saint Pierre, et à côté Jésus et la Samaritaine. Ces sculptures sont insolites à tous égards : Jésus est représenté imberbe, par exemple. Je serais tenté de croire que ces sculptures de Reims ont été copiées sur celles d'un sarcophage des premiers siècles.

le Nouveau Testament les mêmes choses qu'un Véronèse ou qu'un Rembrandt.

Ici, comme partout ailleurs, les artistes du XIIIe siècle furent les interprètes dociles des théologiens.

Si on divise la vie de Jésus-Christ en trois parties, enfance, vie publique, Passion, on reconnaîtra que seules la première et la dernière ont été représentées avec tout leur développement. Quant à la vie publique, quatre scènes la résument, le Baptême, les Noces de Cana, la Tentation et la Transfiguration, encore est-il fort rare de les rencontrer toutes les quatre ensemble [1]. Il n'y a presque pas d'exception à cette règle. S'il arrive qu'on trouve quelque autre épisode de la vie publique de Jésus-Christ, comme la vocation des apôtres ou la résurrection de Lazare, ce sera incidemment dans un vitrail consacré à saint Pierre ou à Marie-Madeleine [2].

La régle trouve sa vérification jusque dans les manuscrits à miniatures. Il semble pourtant que l'artiste qui illustre un livre ait plus de liberté que celui qui sculpte un bas-relief : en réalité il n'en est rien. J'ai parcouru un assez grand nombre de manuscrits enluminés du XIIe au XVe siècle, pour pouvoir affirmer qu'une illustration détaillée de toutes les parties de l'Évangile est une rareté [3]. Les miniatures du fameux

1. Nous énumérons dans l'*Appendice* les principales œuvres que les artistes français du XIIIe siècle ont consacrées à la vie de J.-C. (Voir à la fin du volume).

2. Le vitrail qui se voit à Chartres, dans la chapelle de l'abside, semble faire une exception. Il représente en effet : saint Jean-Baptiste et ses disciples. — La vocation des apôtres. — Jésus et Philippe. — Jésus et Nathanael. — La pêche miraculeuse. — Jésus conversant avec les apôtres. — La cêne. — Le lavement des pieds. — Jésus au jardin des Oliviers (les apôtres dorment). — Jésus arrêté par les soldats (les apôtres se désolent dans le fond). — Jésus apparaissant aux apôtres après la Résurrection. — L'Ascension de J.-C. au milieu des apôtres. — Il est évident qu'un pareil vitrail n'est pas consacré à J.-C., mais au collège apostolique. Dans toutes les scènes représentées on remarque la présence d'un ou de plusieurs apôtres. Ajoutons que la chapelle où se trouve le vitrail (aujourd'hui chapelle de la communion) s'appelait au XIIIe siècle la chapelle des apôtres. V. Bulteau, *Descript. de la cath. de Chartres* (Edit. de 1850) p. 173.

3. Voir à l'*Appendice* l'indication d'un certain nombre de manuscrits.

Évangéliaire de la Sainte-Chapelle nous offrent peut-être le seul exemple d'une série évangélique complète [1]. La plupart du temps, l'artiste s'est contenté de nous montrer les scènes de l'enfance et celles de la Passion de Jésus-Christ, en y ajoutant parfois les quelques scènes de sa vie publique qu'il était d'usage alors de représenter.

J'en veux donner un exemple caratéristique. Le manuscrit français 1765 à la Bibliothèque Nationale contient un recueil d'évangiles pour tous les dimanches de l'année : des miniatures assez nombreuses accompagnent le texte [2]. — Le livre s'ouvre par les évangiles du temps de Noël, où sont rapportées toutes les circonstances de l'enfance de Jésus-Christ, et l'artiste, fidèle à son texte, nous montre tour à tour la Fuite en Egypte, la Circonsicion, l'Adoration des Mages. Puis viennent les évangiles qui se rapportent à la vie publique de Jésus-Christ, et ici, l'artiste nous montre encore le Baptême de Jésus-Christ, les Noces de Cana, la Tentation et la Transfiguration ; puis, il s'arrête soudain, et laisse sans miniatures la moitié du livre. Il ne reprend son œuvre qu'à la Semaine Sainte pour nous faire assister à la Passion, à la Résurrection, aux Apparitions de Jésus-Christ. — N'est-il pas évident que notre artiste dessinait d'après des poncifs antérieurs dont le nombre était rigoureusement déterminé? Là où la tradition ne lui offrait aucun modèle, il n'a même pas songé à inventer, il a fait ce qu'on avait l'habitude de faire avant lui et rien de plus. Dans la plupart des Psautiers, Bréviaires, Missels, Évangéliaires illustrés, les scènes de la vie publique de Jésus-Christ disparaissent tout à fait : seuls le cycle de l'enfance et le cycle de la Passion ont été traités avec tout le développement accoutumé [3]. Parfois même il arrive dans certains manuscrits où les miniatures n'ont pas été prodiguées que toute la vie de Jésus-Christ se trouve résumée en deux scènes capitales : une pour le cycle de l'enfance, la

1. B. Nat. lat., 17326, XIIIe siècle.
2. Le ms. 1765 (franç.), est du XIVe siècle.
3. Voir l'*Appendice*.

Nativité, et une pour le cycle de la Passion, la Résurrection.

D'où vient donc cette forte discipline ? C'est là un problème facile à résoudre, car, d'où viendrait-elle au moyen âge, sinon de l'Église ? — Et en effet, c'est la liturgie, comme nous allons le voir, qui a déterminé le choix de telle scène de la vie de Jésus-Christ à l'exclusion de telle autre.

L'Église n'a pas voulu présenter aux chrétiens toute la vie de Jésus-Christ, pas plus qu'elle n'a mis entre leurs mains les quatre évangiles, mais elle a choisi quelques faits de sens profond, significatifs entre tous, pour les proposer à la méditation des fidèles. Ces faits sont précisément ceux que l'Église célèbre chaque année dans le cycle de ses fêtes. Les sculpteurs, les verriers, les miniaturistes n'ont donc fait qu'illustrer le calendrier liturgique. Nous allons en trouver la preuve dans les livres des liturgistes du XIIe et du XIIIe siècle.

Le cycle de l'enfance, celui de la vie publique et celui de la Passion de Jésus-Christ, tels que les sculptures et les vitraux nous les présentent, se composent des scènes suivantes : la Nativité, l'Adoration des bergers, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple, l'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus-Christ, les Noces de Cana, la Tentation, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Lavement des pieds, la Passion avec tous ces détails, la Mise en croix, la Mise au tombeau, la Résurrection, les Apparitions et enfin l'Ascension. — Or, on s'aperçoit, en lisant Rupert, Honorius d'Autun et Guillaume Durand, que ce sont là précisément les mystères que l'Église célèbre au temps de Noël, de l'Epiphanie, du Carême, enfin pendant la Semaine Sainte et les semaines qui la suivent. Ce sont là, pour les chrétiens, les grands jours de l'année. Les peintres du Mont Athos, qui ont conservé quelques unes des traditions du haut moyen âge, peignent encore aujourd'hui sur les murs de leurs couvents « les quinze grandes fêtes de l'Église » dans un ordre immuable [1].

1. V. Didron, *Iconogr. chrét.* (*Guide de la peinture du Mont-Athos*),

Venons au détail. — Les représentations de la Nativité et de l'Adoration des bergers correspondent trop exactement aux deux principaux moments de la fête de Noël, la messe de minuit et la messe de l'aurore, pour qu'il soit nécessaire d'insister davantage.

Le Massacre des Innocents, qui apparait à première vue comme un épisode secondaire, se rattache cependant étroitement à la fête de Noël. C'est en effet dans les trois jours qui suivent Noël que l'Eglise célèbre le massacre des Innocents, en même temps que la fête de saint Etienne et de saint Jean l'apôtre. Elle a voulu, nous disent les liturgistes, réunir autour du berceau de Jésus-Christ les enfants sans tache et le diacre protomartyr qui, les premiers, versèrent leur sang pour la foi : elle y a joint saint Jean, parce qu'il fut le disciple bien aimé du Sauveur et que seul, entre tous les hommes, il reposa sa tête sur son cœur [1]. Ce rapprochement d'un sentiment délicat a inspiré des groupements artistiques qui n'avaient pas été remarqués jusqu'ici. A l'abside de la cathédrale de Lyon, comme à celle de la cathédrale de Troyes, des vitraux du XIIIe siècle nous montrent, en même temps que les scènes de Noël et le massacre des Innocents, l'histoire de saint Etienne et de saint Jean [2]. Les vitraux de Lyon et de Troyes éclatent comme un vieux Noël. La semaine de Noël tout entière y est célébrée. Le peuple, qui fêtait si joyeusement les derniers jours de décembre, qui aimait à voir, le jour de la Saint-Etienne, les diacres jouer à la balle dans la cathédrale [3], com-

1845, p. 159, et Rohault de Fleury, *La Sainte-Vierge*, tome I, p. 86, (à propos du tableau byzantin des fêtes de l'Eglise, au Vatican). Les fêtes adoptées par l'Occident diffèrent légèrement de celles qui ont été adoptées par l'Orient.

1. G. Durand, *Ration.* Lib. VII, cap. XLII. H. d'Autun, *Gemma animæ.* Lib. III, cap. XI, XII, XIII. *Patrol.*, tome 172, col. 646

2. A Lyon, on y a joint l'histoire de saint Jean-Baptiste, parce que le moyen âge ne les sépare guère et réunit souvent leur histoire dans le même vitrail (vitrail de Tours, par exemple), et parce que la mort de saint Jean l'apôtre tombait, disait-on, le même jour que la naissance de saint Jean-Baptiste.

3. Honorius d'Autun donne au jeu des diacres un sens symbolique. Il signifie, d'après lui, la glorieuse lutte (palæstra) de saint Etienne. Le

prenait sans peine des œuvres d'art qui pour nous sont muettes. On pourrait, je n'en doute pas, trouver plusieurs autres œuvres inspirées par la même idée [1].

La Circoncision et la Présentation au Temple, deux scènes que les artistes confondent quelquefois, correspondent encore à des jours solennels. Ces deux fêtes célébrées, l'une, le premier janvier, l'autre, au commencement de février, sous le nom populaire de Chandeleur, tenaient dans l'art autant de place que dans la liturgie. Elles étaient destinées toutes les deux à rappeler que le Fils de Dieu, venu pour apporter la Loi nouvelle, avait pourtant voulu se soumettre d'abord à la Loi ancienne [2].

L'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus-Christ et les Noces de Cana, que les œuvres d'art nous montrent ensuite, correspondent à trois moments très différents de la vie de Jésus-Christ, et pourtant le moyen âge, avec son sens si poétique des rapports mystérieux, avait rattaché ces trois évènements à une idée commune. On les célébrait tous les trois le même jour, et la fête portait le nom de Théophanie, avant que celui d'Epiphanie eut prévalu. C'étaient là en effet les trois premières manifestations de Dieu. Les Mages, en adorant Jésus-Christ, avaient, les premiers entre les Gentils, reconnu sa divinité. Le jour du Baptême, la voix d'en haut

diacre vainqueur recevait une couronne, comme le saint martyr. *Gemm. anim.*, col. 646.

1. Je croirais volontiers que les sculptures intérieures des portails de Reims, qui semblent si confuses au premier abord, traduisent la même idée ; car on y voit, avec les prophètes qui ont prédit la naissance de J.-C., le massacre des Innocents, l'histoire de saint Etienne, saint Jean et son Apocalypse, enfin la vie de saint Jean-Baptiste. — A Chartres (porche du sud, portail de gauche, tympan et voussures) on voit rapprochés le martyre de saint Etienne et des statuettes d'enfants portant des palmes, qui sont les saints Innocents. — A la Sainte Chapelle, il est très remarquable que le vitrail consacré à l'enfance de J.-C., et où se voient par conséquent, la Nativité et le massacre des Innocents, contienne aussi la vie de saint Jean l'Evangéliste. — A Saint-Jean du Sault (Yonne), un vitrail du XIIIe siècle, rapproche l'enfance de J.-C. (massacre des Innocents) de la légende de saint Jean l'Evangéliste et de celle de saint Jean-Baptiste.

2. G. Durand : *Ration*. Lib. VI, cap. XV.

avait proclamé cette divinité pour la seconde fois. Enfin, aux noces de Cana, Jésus lui-même, par un miracle, le premier de ceux qu'il devait accomplir, avait manifesté qu'il était Dieu. Et pour que le parallélisme fut complet, le moyen âge voulait que les trois évènements se fussent passés à la même date. Les liturgistes affirmaient que le Baptême avait eu lieu trente ans et le miracle de Cana trente et un an, jour pour jour, après l'Adoration des Mages [1]. De là l'importance exceptionnelle de ces trois scènes dans l'art [2]. La prédilection des artistes du XIIIe siècle pour les noces de Cana, notamment, ne saurait s'expliquer autrement. S'ils n'avaient pas été si dociles aux règles liturgiques, s'ils avaient pu suivre leur sentiment, ils auraient choisi sans doute dans la vie de Jésus un miracle plus touchant, plus propre à aller au cœur. Mais, encore une fois, l'art du XIIIe siècle n'est pas soumis aux caprices de l'invividu, et n'est que la forme sensible de la doctrine.

La Tentation et la Transfiguration sont dans l'art le centre de la vie de Jésus. Ces deux scènes, auxquelles il faut joindre le Baptême et les Noces de Cana, résument toute sa vie publique. D'où leur vient un privilège si singulier ? La liturgie nous en fournira encore l'explication. La Tentation et la Transfiguration sont, en effet, destinées à rappeler un autre moment de l'année chrétienne. Entre Noël et Pâques, il n'y a pas, pour le fidèle, de semaines d'une plus haute signification que celles du Carême. Lutte contre la tentation, victoire sur la chair, voilà précisément ce que symbolisent les deux

1. H. d'Autun, *Gemm. anim.* Lib. III, cap. XVIII. Rupert, *de Divin. offic.* Lib. III, cap. XXIV. G. Durand, *Ration.* Lib. VI, cap. XVI.

2. Je n'ai pas trouvé, en France, ces trois scènes rapprochées dans un même monument ; mais l'Autriche nous en offre un exemple curieux. L'église romane de Schöngrabern est ornée à l'extérieur de sculptures qui représentent la Vierge et l'Enfant. Près d'eux six hydries symbolisent les Noces de Cana ; au-dessus d'eux la colombe qui plane et la main du père qui bénit rappellent le Baptême, enfin l'enfant tient dans sa main les présents que les rois Mages lui ont offerts V. Springer, *Berichte über die Verhandl. der königl. Sächsischen Gesellschaft.* 1879. A Parme (baptistère) on voit les Mages et le Baptême de J.-C.

scènes de la vie de Jésus-Christ que l'Église a choisies elle-même pour nous les offrir en exemple. Tout chrétien est un Christ; il doit s'associer aux épreuves de son divin Maître pour être associé à son triomphe. Les quarante jours d'abstinence du Carême sont donc l'image des quarante jours de jeûne et de lutte que Jésus passa dans le désert. Aussi le premier dimanche du Carême lit on l'évangile de la Tentation, qui devient comme le symbole même des combats que le chrétien va avoir à livrer [1]. Mais dès la fin de cette première semaine, pour que les fidèles ne se découragent pas, par deux fois, le samedi et le dimanche, on leur lit l'évangile de la Transfiguration. La Transfiguration, en effet, était, aux yeux des liturgistes du moyen âge, une sorte d'exaltation du jeûne. Ils remarquaient, entre autres choses, que Jésus s'était montré aux apôtres entre Moïse et Elie. Or Moïse et Elie avaient, comme Jésus-Christ, jeûné pendant quarante jours dans le désert; ils avaient institué le jeûne dans la Loi Ancienne, comme Jésus l'avait institué dans la Loi Nouvelle [2]. La Transfiguration de Jésus-Christ était donc, pour le chrétien qui luttait, une promesse de victoire. Dans certaines églises, dans celle de Paris, par exemple, on lisait l'évangile de la Transfiguration après le récit de la lutte de Jacob avec l'Ange [3]. Un pareil symbolisme, mieux compris au XIIIe siècle qu'aujourd'hui, explique la présence de la Tentation et de la Transfiguration dans un certain nombre d'œuvres d'art de cette époque.

Les représentations consacrées à la vie publique de Jésus-Christ s'arrêtent là. Une chose qui prouve bien que les artistes n'ont pas voulu suivre l'ordre des évènements, mais bien l'ordre des fêtes liturgiques, c'est qu'après la Tentation et la

1. G. Durand explique longuement tout le symbolisme du jeûne, du Carême et des trois tentations de J.-C. *Ration.*, lib. VI, cap. XXXII. — Dans les manuscrits, la Tentation illustre le commencement du Carême. Ex. B. Sainte-Geneviève, ms. n° 102, f° 199 v° (XIIIe siècle).

2. V. Hon. d'Autun, *Sacrament.* cap. V, et G. Durand, *loc. cit.*

3. G. Durand, Lib. VI, cap. XXXIX.

Transfiguration, on voit commencer immédiatement les scènes de la Passion.

Le cycle de Pâques s'ouvre presque toujours par l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem, qui correspond au dimanche des Rameaux[1]. La Cène vient ensuite, et enfin la Passion proprement dite, traitée avec un développement qui s'explique assez par l'importance des cérémonies de la Semaine Sainte. Enfin la sortie du tombeau montre aux yeux le mystère de Pâques et termine le cycle. Il n'y a rien dans tout cela qui ne s'explique aisément et qui ne soit parfaitement clair pour nous.

La plupart des séries évangéliques s'arrêtent à la Résurrection, mais quelques-unes s'étendent au delà. Les fameux bas reliefs du chœur de Notre-Dame de Paris nous montrent, avec un détail qu'on ne trouve nulle part ailleurs, toutes les apparitions qui suivirent la résurrection de Jésus-Christ : apparition aux saintes femmes, aux disciples d'Emmaüs, à saint Thomas, aux apôtres réunis dans le cénacle, à saint Pierre et à ses compagnons au bord de la mer de Tibériade. Il ne faut pas voir là une fantaisie de maître Le Bouteiller, tailleur d'images. De pareilles représentations se rattachent étroitement à la fête de Pâques. La semaine qui suit Pâques était tout entière, au XIIIe siècle, une semaine de fêtes, dont les fidèles suivaient assidûment les offices. Une cérémonie étrange et symbolique, la procession du serpent, qu'on portait triomphalement au bout d'une perche jusqu'aux fonts baptismaux, excitait la curiosité populaire[2]. Or, chacun des jours de cette semaine, on lisait, à l'évangile, une des apparitions de Jésus-Christ[3]. La fête de Pâques se prolongeait

1. Par une exception que je crois unique, dans le vitrail de Bourges, la Passion commence avec la Résurrection de Lazare.

2. V. G. Durand, *Ration.*, Lib. VI, cap. LXXXIX, et Jacq. de Voragine, *Leg. aurea,* cap. LXX. Le serpent devait ressembler au dragon qui surmonte la colonne que porte Moïse à Chartres et à Reims. A Chartres, pendant la procession, on faisait brûler des étoupes dans la gueule du dragon. V. de Lépinois, *Hist. de Chartres,* tome I, appendice p. 549.

3. G. Durand, *Ibid.*

donc en réalité jusqu'au dimanche suivant ; et c'est précisément cette semaine liturgique que l'artiste avait été chargé de rappeler à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris.

L'Ascension enfin, comme il est naturel, clot, dans beaucoup d'œuvres d'art, l'histoire évangélique.

En résumé, il est facile de reconnaître que les représentations artistiques de la vie de Jésus-Christ se groupent autour de sa naissance et autour de sa résurrection. Dans les cathédrales du XIIIe siècle on est presque sûr de rencontrer deux vitraux consacrés à Jésus-Christ; l'un pourrait s'appeler le vitrail de Noël, et l'autre le vitrail de Pâques. Les séries sculptées, qui sont d'ailleurs beaucoup plus rares, mériteraient les mêmes noms. Mais une remarque est nécessaire : les représentations peintes ou sculptées du cycle de Noël sont sensiblement plus nombreuses que celles du cycle de Pâques. Il est facile d'en comprendre la raison. En racontant l'enfance de Jésus-Christ, on racontait aussi une partie de la vie de sa mère, et, dans une même œuvre, on célébrait l'un et l'autre. La plupart des vitraux que nous appelons vitraux de l'Enfance mériteraient tout aussi bien le nom de vitraux de la Vierge. Il est certains cas où il ne peut y avoir d'incertitude, et où l'artiste a lui-même pris soin de nous faire connaître sa pensée. Au bas d'un vitrail de Strasbourg consacré à l'enfance de Jésus-Christ on lit : *Ave*, *Maria*, *gratia plena*, inscription qui ne laisse pas de doute sur l'intention de l'auteur de l'œuvre. A la rose septentrionale du transept de la cathédrale de Soissons se voient toutes les scènes de l'Enfance, mais la présence de la Vierge dans le médaillon central indique assez que l'œuvre lui est consacrée. Les livres d'Heures nous fournissent, jusqu'au XVe siècle, les mêmes témoignages, et nous montrent la persistance d'une tradition. On trouve en effet, au commencement de tous ces livres, une série de prières réunies sous le titre « d'Heures de Notre-Dame ». Or, cette partie, consacrée uniquement à la Vierge, est toujours illustrée de scènes empruntées à l'Enfance de

Jésus-Christ, qui, à première vue, pourraient tromper sur la nature de l'ouvrage qu'on a entre les mains [1].

D'ailleurs, dans les vitraux du XIIIe siècle, où l'Enfance de Jésus-Christ est racontée, nous sommes souvent avertis par telle ou telle scène introduite dans la série, qu'on a prétendu célébrer la Vierge au même titre que son fils. Il est rare, par exemple, que l'Annonciation et la Visitation ne s'y rencontrent pas [2]. Le moyen-âge mettait dans de pareilles œuvres tout son amour pour la Vierge. Raconter les premières années de Jésus, n'était-ce pas célébrer le dévouement et la tendresse de Marie dont la protection et la douce influence s'étaient étendues sur toute l'enfance du fils de Dieu. Comment la mieux glorifier qu'en montrant qu'elle était indispensable alors à l'œuvre du salut, que par elle, vivait, grandissait le frêle enfant sur qui reposait l'espoir du monde?

Les vitraux et les sculptures consacrées à l'Enfance de Jésus-Christ témoignent, en réalité, du culte ardent que le XIIIe siècle avait voué à la mère de Dieu.

Voilà l'esprit qui a présidé au choix des scènes de la vie de Jésus-Christ. Nulle part n'apparaît mieux le caractère profondément dogmatique de l'art du moyen âge, qui est la liturgie elle-même et la théologie devenues visibles.

II

Mais l'étude attentive des scènes de l'Évangile, telle que l'art les reproduit, nous réserve encore d'autres surprises : un détail, une attitude, un personnage, que nous ne savons

1. Voici quelques exemples typiques : B. Nat. Heures, latin 1158, 921 ; franç. 1874, 13167. Mazarine, n° 491. Les miniatures qu'on trouve dans les Heures de la Vierge sont, à de très rares exceptions près, les suivantes : Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des Bergers et des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Egypte, Couronnement de la Vierge.

2. Nous rattachons au désir de glorifier la Vierge la scène de Jésus retrouvé par ses parents discutant avec les docteurs. On la rencontre quelquefois au XIIIe siècle.

même plus remarquer aujourd'hui, faisaient entrevoir alors tout un monde de symboles. Les artistes du XIIIe siècle, éclairés par les théologiens, virent dans l'Évangile, non pas un recueil de tableaux pittoresques ou touchants, mais une suite de mystères.

Il nous semble à nous qui sommes si peu familiers avec les livres du moyen-âge que l'Évangile ne comporte aucun symbolisme. Si l'Ancien Testament peut passer tout entier pour une figure, le Nouveau ne doit-il pas être considéré comme la réalité elle-même? Qu'y a-t-il à chercher derrière les faits qu'il nous raconte? Un chrétien peut-il faire autre chose que de les lire en toute simplicité? — Tel ne fut pas pourtant l'avis des docteurs du moyen âge. Sans doute, le Nouveau Testament est la réalité suprême, mais la parole inspirée des évangélistes est si profonde qu'elle a une résonnance infinie. Chacun des actes de Jésus-Christ, chacun des mots qu'il prononce contient le présent, le passé, l'avenir. Les Pères de l'Église nous font entrevoir quelques-uns de ces mystères; ils nous montrent que le Nouveau Testament est aussi symbolique que l'Ancien, et qu'on peut chercher, dans l'un comme dans l'autre, le sens historique, le sens allégorique, le sens tropologique, le sens anagogique. La *Glose ordinaire* de Walafried Strabo applique au Nouveau Testament le même système d'interprétation qu'à l'Ancien. Nous continuerons à suivre ce guide célèbre, sûrs d'être avec lui dans la vraie tradition chrétienne.

Parmi les scènes de la vie de Jésus-Christ que nous avons énumérées, il en est quatre ou cinq dont la représentation donne lieu au plus curieux symbolisme.

D'abord la Nativité. Le XIIIe siècle, fidèle d'ailleurs à la tradition des siècles antérieurs, représente la naissance de Jésus-Christ d'une façon qui ne manquerait pas de nous paraître singulière, si nous nous donnions seulement la peine d'observer. Il n'y a dans cette scène, si souvent reproduite sur les vitraux, rien de tendre, on pourrait presque dire rien d'humain. On ne voit jamais, comme chez les Quattrocen-

tistes italiens, la mère agenouillée devant l'enfant, le contemplant les mains jointes, l'enveloppant d'un amour infini. Au XIIIe siècle, Marie, étendue sur son lit, semble détourner la tête pour ne pas voir son fils ; elle regarde vaguement devant elle quelque chose d'invisible. Quant à l'enfant, il est couché, non pas dans une crèche, mais, chose étrange, sur un autel élevé qui occupe toute la partie centrale de la composition ; une lampe est suspendue au-dessus de sa tête entre des rideaux ouverts. La scène a l'air de se passer non pas dans une étable, mais dans une église (fig. 69). Et en effet, c'est bien à une église que les artistes théologiens du moyen âge ont voulu nous faire songer. Dès l'instant où il est né, Jésus-Christ doit apparaître sous l'aspect d'une victime. La crèche où il repose, dit la *Glose*, est l'autel même du sacrifice [1].

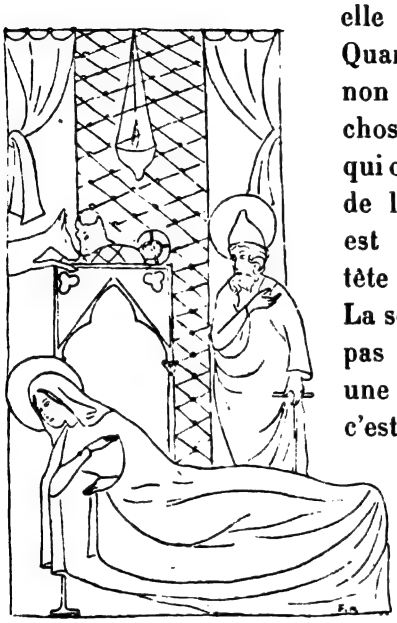

Fig. 69. La Nativité
(B. Nat. man. lat. 17326, XIIIe siècle)

Devant un tel mystère, les sentiments humains se taisent, et même l'amour maternel. Marie garde un religieux silence ; elle repasse dans son esprit, disent les commentateurs, les paroles des prophètes et les paroles de l'ange qui viennent de se réaliser. Saint Joseph imite son silence, et tous les deux immobiles, les yeux fixes, semblent écouter leur âme [2]. Il y a loin d'une pareille conception, si grandiose, et toute théologique, aux « crèches » pittoresques, qui apparaissent au

1. *Gloss. ord.*, In Luc. cap. II, « ponitur in præsepio, id est corpus Christi super altare ».

2. Voir notamment la scène de la Nativité à la clôture du chœur de N.-D. de Paris.

commencement du XVe siècle et qui marquent la fin du grand art religieux.

Le XIIIe siècle, ici comme partout, donne à des idées antérieures leur forme suprême [1]. Les manuscrits des Xe, XIe, XIIe siècles, où Jésus est représenté couché, non dans la crèche, mais sur l'autel, où Marie semble se détourner de son fils, sont nombreux [2]. La disposition symbolique que nous signalons a été évidemment inventée à une haute époque par des moines, à la fois artistes et théologiens. Les ateliers monastiques la transmirent aux artistes laïques du XIIIe siècle.

Après la naissance de Jésus-Christ, c'est sa mort qui offre dans l'art, comme on doit s'y attendre, le plus riche symbolisme. Au XIIIe siècle, les artistes en représentant la Crucifixion se proposent beaucoup moins de nous attendrir sur les souffrances de l'Homme-Dieu, que de nous remettre en mémoire deux grandes idées dogmatiques, dont la première est que Jésus-Christ est le nouvel Adam venu en ce monde pour effacer la faute de l'ancien, et dont la seconde est qu'il a, ce jour-là même, donné naissance à l'Église et aboli tous les pouvoirs de l'antique Synagogue.

L'idée que Jésus-Christ est le nouvelAdam fut si familière aux hommes du moyen âge qu'ils la présentèrent sous toutes les formes possible. En un pareil sujet, ils poussèrent l'amour de la symétrie, qui fut une de leurs passions, jusqu'à ses dernières limites. Ils voulaient que l'ange eut

1. La Nativité est représentée suivant la formule que nous indiquons dans une foule d'œuvres du XIIIe siècle notamment : vitrail de Tours (chapelle centrale de l'abside), vitrail de Sens (chœur), vitrail de Lyon, vitrail de Chartres, etc.

2. Voici l'indication d'un certain nombre de manuscrits qui permettront de suivre la filiation du type : B. N. latin 9428 (IXe s.)., 17325 (XIe), 17961 (XIIe), 10434 (XIIe), 833 (XIIe), 1077 (XIIIe). 17326 (XIIIe), 11560 (XIIIe), 1328 (XIIIe), 1394 (XIVe), B. Ste Geneviève 1130 (XIVe). — Dès le XIVe siècle la tradition s'altère. Dans le fameux *Bréviaire des frères prêcheurs,* dit *Bréviaire de Belleville* (B. N. lat. 10484, XIVe s.), déjà la Vierge caresse l'enfant. D'autre part le vieux type symbolique se rencontre encore en plein XVe siècle (V. Forgeais, *Plombs historiés,* tome IV, p. 22).

annoncé à Marie qu'elle enfanterait le Sauveur dans le lieu même où Dieu avait façonné Adam avec le limon primitif [1], et l'on continuait à croire, malgré quelques docteurs scrupuleux [2], que Jésus-Christ était mort à l'endroit précis où Adam était enterré, de sorte que son sang avait coulé sur les os de notre premier père [3]. La croix n'avait pas été faite d'un bois quelconque, mais c'était l'arbre même du bien et du mal, dont le tronc, après avoir jadis servi de pont à la reine de Saba, quand elle entra à Jérusalem, avait été miraculeusement conservé au fond de la piscine probatique, de sorte que, par un décret de Dieu, l'instrument de la chute était devenu celui de la rédemption [4]. Enfin, le jour et l'heure de la mort de Jésus-Christ n'étaient pas sans une signification mystérieuse, car Jésus fut mis à mort un vendredi, le jour même où Adam fut créé, et il rendit l'esprit à la troisième heure, c'est-à-dire à l'heure précise où Adam commit la faute qui perdit le genre humain [5].

Il n'était certes pas facile de fixer, de condenser toute cette

1. On conserve dans le trésor de Monza des eulogies faites avec de petites galettes de terre estampée, provenant de l'endroit où eut lieu l'Annonciation et où fut formé Adam (v. Barbier de Montault, *Bullet. monum.*, 1883, p. 135). D'anciens calendriers portent au 25 Mars la double mémoire de la création d'Adam et de l'Incarnation. L'idée de placer au même endroit la Création et l'Annonciation remonte haut : elle est déjà indiquée dans Pseudo-Abdias, *Vie de saint Barthélemy* (v. Migne, *Dict. des apocryphes*, tome II, col. 154).

2. V. *Gloss. ordin.*, In Math. cap. XXVII : Golgotha interpretatur Calvariæ, non ab calvitium Adæ, quem mentiuntur ibi sepultum.

3. Un vitrail d'Angers (XIIIe s.)., et un vitrail de Beauvais (*Vitraux de Bourges*, étude IV), montrent Adam et Ève recevant le sang qui coule de la croix.

4. V. *Leg. aur.*, *De invent. sanct. cruc.* et Honor. d'Aut., *Spec. Eccles.*, *De invent. sanct. cruc.* Voir aussi du Méril, *Poésies latines du m. âge*, 1847, p. 321.

5. V. *Gloss. ordin.*, In Marc. cap. XV, et Honor. d'Aut., *Hexaemer.* cap. VI, *De Incarnat. Christi* : « Et qua hora terrenus homo invasit pomum, humanum genus interempturus, eadem hora toleravit crucem et mortis amaritudinem coelestis homo, universum mundum redempturus ». Voir encore V. de Beauv. *Spec. hist.*, Lib. I, cap. LVI et Lib. VII cap. XLV, Jacq. de Vorag., *Leg. aur.*, *De passion. Christi*, cap. LIII. La *Légende dorée* énumère aussi (cap. LI) les grands évènements de l'histoire religieuse qui ont eu lieu le même jour, ce sont : l'Annonciation,

poésie qui flottait autour de la croix. Les artistes y réussirent pourtant. Ils surent traduire aux yeux une des idées les plus étonnantes des docteurs sur le nouvel Adam. De même qu'Ève est sortie du côté d'Adam pendant son sommeil, pour perdre le genre humain, de même, nous disent les Pères, l'Église est sortie, pour sauver l'humanité, du flanc ouvert de Jésus mort, ou plutôt endormi sur la croix. Le nouvel Adam a produit une nouvelle Ève. Le sang et l'eau qui jaillirent de la plaie de Jésus-Christ sont le symbole même des deux principaux sacrements de l'Eglise : le baptême et l'eucharistie [1]. — Les artistes prirent au pied de la lettre l'idée des théologiens et la réalisèrent non sans grandeur. Ils imaginèrent d'abord que la lance, dont le cœur de Jésus-Christ avait été percé, était entrée par le côté droit et non par le côté gauche, comme le voudrait la vraisemblance. Ils placèrent donc à droite la plaie de Jésus-Christ pour nous laisser entendre que cette plaie est avant tout symbolique. Elle est la plaie du côté droit d'Adam, ou encore la porte mystérieuse qui s'ouvrait dans le flanc de l'arche [2]. Près de cette plaie ils mirent la nouvelle Ève, l'Église, sous la figure d'une reine qui recueille dans son calice le sang et l'eau. Enfin, il leur arriva parfois, comme dans un vitrail de Sens (fig. 70, médaillon du bas) et un vitrail de Rouen, pour rendre leur idée plus claire encore, de représenter près de la croix le séraphin qui chassa nos premiers parents du paradis terrestre ; mais, ici, l'ange n'est plus le ministre des vengeances de Dieu ; il nous annonce au contraire, en remettant son épée flam-

la Visitation, la Mort de J.-C., la naissance d'Adam, la chute d'Adam, la mort d'Abel, l'offrande de Melchisédec, le sacrifice d'Abraham.

1. V. *Gloss. ordin.*, In Joan. XIX. — L'idée remonte aux Pères de l'Église. Saint Augustin écrit : Dormit Adam ut fiat Eva, moritur Christus ut fiat Ecclesia. Dormienti Adæ fit Eva de latere ; mortuo Christo lancea percutitur latus, ut profluant Sacramenta quibus formetur Ecclesia. (*Tract. in Joan.* IX, 10). Voir encore le poème de St Avit, *De Spirit. hist. gestis*, I, v. 160. Au moyen âge les textes sont très nombreux. Voir Honor. d'Autun, *Spec. eccles.*, col. 910 et V. de B., *Spec. hist.*, Lib. VII, cap. XLVI.

2. *Gloss. ordin.* In Joan. XIX.

boyante au fourreau, qu'un nouvel Adam a payé pour l'ancien et que la colère divine est satisfaite [1].

En représentant Jésus mourant sur la croix les artistes du XIIIe siècle ont donc moins songé à nous attendrir qu'à nous rappeler le dogme de la chute et de la rédemption, la pensée maîtresse du christianisme.

Mais une autre idée non moins importante leur parut digne d'être exprimée dans le même moment. Jésus en mourant n'a pas seulement donné naissance à l'Église, il a en même temps aboli les pouvoirs de la Synagogue. Sur le calvaire, à l'heure même où Jésus rendit l'esprit, la Synagogue avec ses sacrifices sanglants, qui n'étaient que des symboles, avec sa Bible, dont elle ne pouvait pas comprendre le sens, s'évanouit devant l'Église. Désormais l'Église seule aura le pouvoir de célébrer le Sacrifice, seule elle pourra expliquer les mystères du Livre [2].

La défaite de la Synagogue et la victoire de l'Église au pied de la croix furent trop souvent célébrés par la Théologie pour que les artistes n'aient pas eu l'idée de les représenter en ce moment solennel. Ceux du XIIIe siècle n'y manquèrent pas, forts d'ailleurs d'une longue tradition à laquelle ils ne firent que se conformer [3]. Ils mirent donc l'Église à la

1. Le vitrail de Sens et le vitrail de Rouen ont été publiés par Cahier, *Vitraux de Bourges*. Etude XXII et étude XII. Voir aussi ce qu'il dit du cycle des deux Adam : *Vitraux de Bourges*, page 205 et suiv. — Les miniaturistes sont plus hardis encore que les peintres verriers. Ils représentent l'Église sortant à moitié du côté droit de J.-C. Voir B. Nat. Français 9551 f° 6 et f° 7 v° ; on lit près des miniatures : Ève qui yssi hors del coste Adam senefie Sainte Eglise qui ist fors del coste Jhucrist.

2. V. Ludolphe, *Vita Christi*, cap. LIII.

3. L'idée grandiose de personnifier les deux doctrines n'est pas byzantine. De Linas a assez bien démontré que les deux figures de l'Eglise et de la Synagogue sont nées en Austrasie aux temps carolingiens. *Revue de l'art chrét.* 1885, p. 212. Le plus ancien exemple qu'on en connaisse se trouve dans le *Sacramentaire* de Drogon qui date du milieu du IXe siècle. Le point de départ de ces représentations a peut-être été l'*Altercatio Ecclesiae et Synagogae*, attribuée à saint Augustin (*Patrol.*, t. 42, col. 1131). Sur ce sujet voir P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Iconographie der Kirche und Synagogue*, Stuttgart, 1894, in-8.

droite de Jésus-Christ crucifié et la Synagogue à sa gauche. D'un côté l'Église, couronnée, nimbée, un étendard triomphal à la main, recueille dans le calice l'eau et le sang qui sortent de la plaie du Sauveur. De l'autre côté la Synagogue, les yeux couverts d'un bandeau, tient d'une main la hampe brisée de son drapeau, et de l'autre laisse échapper les tables de la Loi, pendant que la couronne tombe de sa tête [1]. Les attributs de la Synagogue lui viennent d'un passage de Jérémie que le moyen âge lui appliquait : « Malheur à nous, dit le prophète, parce que nous avons péché, nos yeux se sont couverts de ténèbres, notre cœur est devenu triste et la couronne est tombée de notre tête [2] ». Parfois, comme dans les fragments d'un vitrail du Mans, pour mieux marquer les deux sacerdoces, saint Pierre se tient aux côtés de l'Église, et Aaron près de la Synagogue dont il soutient la défaillance [3].

Il était difficile de donner une forme plus claire et plus pittoresque à une idée abstraite. Mais ce n'est pas toujours d'une façon aussi explicite que les artistes représentent le triomphe de l'Église sur la Synagogue au pied de la croix. Ils ont parfois recours à un symbolisme plus caché, et que nous ne pourrions même pas soupçonner aujourd'hui sans le secours des commentateurs des Évangiles. Il arrive parfois, en effet, qu'aux côtés de Jésus l'Église est remplacée par le centurion et la Synagogue par le porte-éponge [4]. Ces deux personnages, symétriquement opposés, apparaissent dès les plus hauts temps, et, il faudrait être peu familiarisé avec les idées du moyen âge, pour croire qu'ils jouent simplement un rôle historique. On n'aurait pas fait tant d'honneur à des acteurs secondaires du drame de la Passion, et surtout on ne les aurait pas placés invariablement l'un à gauche, l'autre

1. Voir dans le vitrail de Bourges reproduit plus haut (fig. 64), le médaillon de la Crucifixion. L'Église, par exception, n'a pas l'étendard.

2. Jérém., *Lament.* V. 16, 17. On trouve le texte de Jérémie appliqué expressément à la Synagogue dans St Thomas, *Opusc. omnia* 58, *de Sacramento altaris*, cap. 31.

3. *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude, VI.

4. Par exemple au beau vitrail du chevet de la cathédrale de Poitiers.

à droite de la croix. Tous les deux sont des symboles. Le centurion romain, qui, après avoir ouvert de sa lance le côté droit de Jésus-Christ, reconnaît qu'il est vraiment le fils de Dieu et proclame hautement sa croyance, c'est l'Église nouvelle. Il est là pour nous apprendre que la foi a passé en ce jour des Juifs aveuglés aux Gentils qui recouvrent la vue [1]. Quant au porte-éponge, dont la tradition a toujours fait un Juif, c'est la Synagogue elle-même. Le vinaigre dont il emplit l'éponge est l'ancienne doctrine qui vient de se corrompre : car, désormais, l'Église sera seule à verser le vin généreux de la science divine [2].

Mais il y a mieux encore. Il arrive souvent qu'à la place des personnages symboliques dont nous venons de parler, les artistes se sont contentés de représenter au pied de la croix la Vierge et saint Jean. La présence de la Mère de Dieu et de l'apôtre bien-aimé n'a rien qui doive surprendre ; ils sont à la place que leur assigne l'Évangile. Mais le génie du moyen âge fut si subtil qu'il a voulu là encore découvrir du mystère. Aux yeux des théologiens, Marie n'est pas seulement la mère de Jésus, elle est encore l'Église personnifiée ; quant à Jean, si étrange qu'un tel symbolisme puisse nous paraître, il représente la Synagogue. — Que Marie dans certains cas symbolise l'Église, c'est ce qui ne peut faire de doute pour quiconque est familier avec la littérature patristique du moyen âge. Isidore de Séville, en résumant d'un mot la doctrine des premiers siècles, dit dans ses *Allégories* : « Marie est la figure de l'Église [3] ». Tout le moyen âge l'a répété après lui Marie symbolise l'Église dans presque toutes les circonstances

1. *Gloss. ordin. in Luc.* XXIII. La légende veut que Longin ait été aveugle et que le sang de Jésus l'ait guéri. On voit comment une idée dogmatique a pu donner naissance à une légende d'apparence populaire. Les manuscrits nous montrent parfois Longin recevant un jet de sang sur les yeux. Il y porte vivement la main pour signifier qu'il a recouvré la vue. Voir par ex. B. N. latin 17326, évangéliaire de la Sainte Chapelle, XIIIe siècle.

2. *Gloss. ordin.*, *In Joan*, XIX.

3. Isid., *Allegor.*, 138, 139, voir aussi saint Ambroise, *Comm. in Luc.* I, 27.

de sa vie, mais surtout au moment où elle se tient debout près de la croix. Quand Jésus expira, personne au monde, pas même saint Pierre, n'avait plus la foi : seule Marie ne doutait point. L'Église tout entière, comme dit Jacques de Voragine, s'était réfugiée dans son cœur[1]. Marie est donc l'Église, et, à ce titre, elle mérite la place qu'elle occupe à la droite de Jésus expirant ; — et elle la mérite d'autant mieux qu'elle est encore la nouvelle Ève, bien digne de figurer au côté droit du nouvel Adam. Le moyen âge a comparé si souvent Marie à Ève qu'il serait superflu d'insister sur ce point. Il suffira de rappeler que le nom d'*Eva*, retourné par l'ange, au moment de la salutation, et changé en *Ave*, apparaissait comme une des innombrables preuves de cette ressemblance.

Il ne saurait donc y avoir de doute sur la signification mystérieuse du personnage de Marie au pied de la croix. Il paraît plus difficile que saint Jean puisse symboliser la Synagogue. Les Pères nous l'expliquent pourtant. Saint Jean, dans l'Évangile, n'a, il est vrai, figuré la Synagogue qu'une fois : mais, c'était assez pour que les artistes fussent autorisés à le mettre à la gauche de la croix. Saint Jean raconte dans son Évangile que le matin de la Résurrection il courut au tombeau en même temps que saint Pierre. Saint Jean arriva le premier, mais il ne voulut pas entrer, et il laissa passer saint Pierre avant lui. Que signifie l'acte de saint Jean, dit saint Grégoire-le-Grand, sinon que la Synagogue qui était la première, doit désormais s'effacer devant saint Pierre, c'est-à-dire devant l'Église [2]. Saint Jean a donc une fois dans sa vie symbolisé la Synagogue, et il était légitime de le mettre en opposition avec Marie, figure de l'Église.

1. Jacq. de Vorag., *Mariale*, I, *Sermo*, 3. On remarquait encore que le Samedi Saint, la Vierge n'avait pas apporté de parfums au tombeau, parce que seule elle conservait l'espoir en la résurrection. En ces jours de douleur, à elle seule elle était l'Église.

2. Voir S. Grég. le Gr., *Homel. XXII, in Evang. Joan.* XXII, 1-9, et la *Gloss. ordin.*, *In Joan*, XXII. — Le samedi après Pâques, on lisait dans l'Evangile de saint Jean le récit de la course des deux disciples au tombeau ; on lisait ensuite l'homélie de saint Grég.-le-Grand qui com-

Ainsi, la présence de la Vierge et de saint Jean à droite et à gauche de la croix, a, au XIIIe siècle, un sens superhistorique. Si on pouvait en douter, il suffirait de jeter un coup d'œil sur le vitrail de Rouen où, dans la scène du crucifiement, on voit l'Église aux côtés de Marie et la Synagogue près de saint Jean. Qu'on étudie encore le vitrail de Tours et le vitrail du Mans publiés par le P. Cahier. Dans ces deux vitraux toutes les scènes qui se groupent autour de la croix expriment l'idée unique que Jésus, en mourant, a substitué l'Église à la Synagogue. — Il est donc légitime de supposer que la Vierge et saint Jean sont destinés eux aussi à rappeler l'Église et la Synagogue dont tout nous parle ici.

L'idée d'une nouvelle alliance, d'une transmission de pouvoirs s'opérant au pied de la croix fut si familière aux hommes du moyen âge que toutes les circonstances de la Passion la leur rappelait. — Les deux larrons crucifiés l'un à droite, l'autre à gauche de Jésus-Christ étaient considérés eux-mêmes comme le symbole de l'Église nouvelle et de la vieille Synagogue[1].

On trouve donc dans la Crucifixion symbolique, telle qu'elle fut conçue alors, la complète symétrie et la perfection mathématique qui plaisaient par dessus tout au moyen âge.

Une œuvre du XIIe siècle résume si heureusement ce que nous venons de dire qu'on nous permettra de la citer, bien qu'elle n'appartienne pas à l'époque que nous avons choisie. Une miniature de l'*Hortus deliciarum* représente la crucifixion avec tous ses détails symboliques[2]. A droite de la croix on voit le centurion, la Vierge, le bon larron, enfin

mente symboliquement le passage. Voir B. Ste-Genev. *Lectionn.*, ms. 138, folio 6.

1. Isid., *Allegor.*, col. 247 : Duo latrones populum exprimunt Judæorum et Gentium. — *Gloss. ordin.*, *In Joan.* XIX, 18. Latro qui permansit in perfidia significat Judæos.

2. Reproduit par le P. Cahier, *Vitr. de Bourges*, et par de Bastard, Calques (cabinet des Estampes). — Voir encore dans la collect. de Bastard (cabinet des Est.), tome VII, une crucifixion symbolique du XIIe siècle, analogue à celle de l'*Hortus deliciarum*.

l'Église assise sur une monture à quatre têtes où on peut reconnaître chacun des animaux évangéliques. A gauche, on voit le porte-éponge, saint Jean, le mauvais larron, enfin la Synagogue montée sur l'âne, la bête entêtée qui, lorsqu'il faut avancer, recule. Le voile déchiré du Temple, placé dans le haut de la composition, en donne le sens général et montre bien qu'il s'agit de la substitution de la Nouvelle Loi à l'Ancienne. L'intérêt de cette miniature est de nous offrir groupés des éléments qu'on ne trouve d'ordinaire qu'isolés. Devant un tel ensemble il ne peut rester aucun doute sur la signification symbolique de tel ou tel personnage pris en particulier.

Pourquoi le moyen âge a-t-il tant aimé cette crucifixion symbolique dont le sens s'est perdu dans la suite ? Peut-être en trouverait-on la raison dans le désir de convaincre les Juifs de l'inanité de leur foi, ou plutôt dans le désir de rassurer les fidèles contre l'orgueil du peuple obstiné, qui prétendait toujours être seul capable d'expliquer le Livre. Les deux grandes figures de la Synagogue aux yeux voilés et de l'Église, qu'on voyait à la façade de Notre-Dame de Paris [1], disaient très haut aux Juifs que la Bible n'avait plus de sens pour la Synagogue, aux chrétiens qu'elle n'avait plus de mystère pour l'Église. C'est en tout cas le fond de l'argumentation d'un Isidore de Séville ou d'un Pierre Alfonse dans leurs livres d'apologétique chrétienne écrits pour convertir les Juifs [2].

1. Elles ont été refaites. Reims nous montre deux fois l'Église et la Synagogue, au portail du midi (près de la rosace) et au portail occidental, sous deux clochetons, près de la croix de Jésus-Christ. L'Eglise et la Synagogue du portail méridional de la cathédrale de Strasbourg sont justement célèbres. A Saint-Seurin de Bordeaux, la Synagogue a les yeux voilés non par un bandeau mais par la queue d'un dragon qui se tient derrière sa tête. Il en était de même à Paris.

2. Isid de Séville, *De fide catholica... adv. Judæos* ; Petrus Alfonsi, *Dialog.* Tit. XII, lib. II, cap. 27. Voir encore dans les œuvres de Pierre Damien *Opusc.* III, *Dialog. inter. Judæum et Christianum*. M. Paul Weber, *loc. cit.*. rattache fort bien les œuvres d'art ainsi qu'un certain nombre d'œuvres dramatiques, où figurent l'Eglise et la Synagogue, à la lutte engagée par l'Eglise du moyen âge contre le Judaïsme. Viollet-le-Duc (*Dict. de l'archit.* article : *Église*) va jusqu'à prétendre que

Une légende, très populaire au moyen âge, résumait avec force tout cet ensemble d'idées. On disait que la croix de Jésus-Christ avait été orientée de telle sorte qu'il avait derrière lui Jérusalem et devant lui Rome. Il s'était donc, à l'heure de la mort, détourné de la ville qui tue les prophètes pour regarder du côté de la Cité sainte des temps nouveaux [1].

La naissance et la mort de Jésus-Christ offrent donc, comme on vient de le voir, la plus riche matière aux interprétations symboliques : mais d'autres scènes de sa vie s'y prêtent également. Dans la représentation de la Résurrection, par exemple, les artistes ont essayé d'exprimer sous une forme sensible une idée théologique familière aux docteurs. La représentation de la Résurrection de Jésus-Christ, devant laquelle avaient reculé les premiers siècles chrétiens [2], fut conçue par les artistes du XIIIe siècle d'une façon singulière. Contrairement au récit de l'Évangile, qui nous dit que la pierre fut renversée par un ange, le matin du sabbat, après la Résurrection [3], ils ont presque toujours représenté Jésus-Christ sortant d'un tombeau dont la pierre a déjà été enlevée. Ce n'est pas sans intention que nos vieux maîtres, si scrupuleux d'ordinaire et si fidèles à la lettre, ont réuni deux évènements distincts. Ils ont voulu, sans aucun doute, nous rappeler la haute signification que les Pères attachaient à l'enlèvement

la figure de la Synagogue ne se rencontre que dans les villes où les Juifs étaient nombreux : Paris, Reims, Strasbourg, Bordeaux.

1. Voir Ludolphe le Chartreux, *Pass. Christi*, LXIII. Certains diptyques d'ivoire très anciens représentent devant Jésus crucifié la louve de Rome. Voir Gori, *Thesaurus veter. diptych.*, tome III, pl. XXII (Diptyque de Rambona).

2. On a souvent affirmé (G. de St-Laurent, B. de Montault), que la résurrection de J.-C. ne se rencontre pas dans l'art avant le XIIIe siècle ; et en effet, à l'époque romane ces représentations sont très rares. Nous pouvons cependant en citer deux exemples : une miniature de la B. Nat. pour le XIe siècle (latin, n° 17325, f° 30 v°), et un chapiteau du musée de Toulouse pour le XIIe. Les artistes primitifs n'avaient pas osé représenter la mystérieuse sortie du tombeau, parce qu'elle n'est pas décrite dans l'Évangile. Ils se contentaient de représenter les saintes femmes au tombeau. Au XIIIe siècle encore, l'antique formule se rencontre (vitrail de Laon, au chevet, vitrail de Lyon, abside).

3. S. Math., XXVIII, 2-3.

de la pierre. La pierre du tombeau en effet est un symbole ; c'est dit la *Glose,* la table de pierre où fut écrite l'Ancienne Loi, c'est l'Ancienne Loi elle-même. Elle recouvrait Jésus-Christ, comme dans l'Ancien Testament la lettre cachait l'esprit. Jésus-Christ ressuscite et désormais la Loi n'a plus de sens [1].

L'Ascension de Jésus-Christ nous offre encore l'exemple d'un symbolisme du même genre. Aucun texte ne nous dit que Marie ait assisté à l'Ascension de Jésus-Christ, et les artistes des hautes époques n'ont pas l'habitude de la faire figurer dans cette scène. Mais, à partir du XIIe siècle, Marie apparaît souvent au milieu des apôtres [2], bien mieux, on lui donne la place d'honneur, on en fait le centre de toute la composition. La Vierge ici est encore un symbole. Elle représente, comme d'ordinaire, l'Église ; et sa présence signifie que Jésus, en remontant au ciel, pour ne pas abandonner les hommes sans guide et sans appui, leur a laissé son Église [3].

Il n'est pas impossible de trouver dans d'autres représentations évangéliques des intentions symboliques, mais il faut que nous en soyons avertis par quelque particularité frappante. C'est le cas, par exemple, pour un vitrail consacré aux noces de Cana qui se voit dans la cathédrale de Cantorbéry. Nous savons par tous les commentateurs de l'Évangile de saint Jean que le miracle de Cana contient un mystérieux enseignement. Les six hydries de pierre, qui étaient pleines d'eau et qu'on trouva pleines de vin, sont les six âges du monde. Cette eau, où, sans qu'on le sache, un vin encore invisible est caché, est l'Ancienne Loi, où Jésus se cache sous la lettre. Car l'Écriture, suivant la lettre, est une eau insipide, et un vin généreux, suivant l'esprit. Pendant six âges, marqués par Adam, Noé, Abraham, David, Jéchonias et Jean-Baptiste, Jésus a été caché au monde comme le vin

1. *Gloss. ordin. In Math.*, XXVIII. *In Marc.*, XVI. *In Luc.*, XXIV.

2. Dans le vitrail de l'Ascension, au Mans (bas côté de droite) et dans le vitrail de Laon (vitrail du milieu, au chevet).

3. Honor. d'Autun, *Spec. Eccles. In Pentecos.*

dans l'eau ; il s'est montré au septième âge, et son règne durera jusqu'au jugement dernier, c'est-à-dire jusqu'au jour où commencera le huitième âge qui n'aura pas de fin[1]. — Qu'un tel symbolisme ait été accepté par le maître verrier de Cantorbéry, c'est ce dont on ne peut douter quand on examine les scènes qui entourent les noces de Cana. On y voit d'abord les six âges de la vie humaine : infantia, pueritia, adolescentia, juventus, virilitas, senectus ; puis, les six âges du monde, que marquent, comme des pierres milliaires, les figures d'Adam, de Noé, d'Abraham, de David, de Jéchonias, de Jésus-Christ[2]. Enfin deux vers latins achèvent de lever tous les doutes :

Hydria metretas capiens est quælibet ætas :
Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

« Les hydries qui contiennent les mesures d'eau symbolisent tous les âges. L'eau est le sens historique, le vin le sens allégorique ».

L'intention symbolique est ici évidente.

III

Après avoir parlé des actes de Jésus, disons un mot de ses paroles. — Les quarante paraboles que représentent parfois les peintres du Mont Athos sont bien loin d'avoir rencontré la même faveur dans notre art du moyen âge. Pourquoi ces beaux récits, éclairés d'une lumière si limpide, n'ont-ils pas tous inspiré nos artistes ? Pourquoi ne rencontre-t-on plus, au XIIIe siècle, l'histoire du bon pasteur, par exemple, qui fut si chère aux peintres des Catacombes, et qui donne au christianisme primitif un air de douce idylle ? — Il est difficile de le dire.

Quatre paraboles seulement ont été représentées dans nos

1. *Gloss. ordin., In Joan*, cap. II.
2. St Jean-Baptiste manque dans le vitrail de Cantorbéry, voir Didron, *Annales archéol.*, tome I, p. 435.

cathédrales à l'exclusion des autres : l'histoire du bon Samaritain, celle des Vierges sages et des Vierges folles, celle de l'Enfant prodigue et celle du Mauvais riche. Ces quatre paraboles sont, il faut l'avouer, parmi les plus dramatiques, les plus touchantes, les plus vraiment populaires de l'Évangile.

Que le symbolisme ait pu trouver place dans des récits si directs, c'est ce qui peut surprendre d'abord. Quel besoin de voir du mystère dans des choses si simples ? Le vrai sens de la parabole du bon Samaritain ne se dégage-t-il pas de lui-même, et faut-il y chercher autre chose qu'une leçon de charité ? Il suffit pourtant de jeter les yeux sur le vitrail de Sens (fig. 70) ou sur celui de Bourges[1] pour voir que les artistes du moyen âge l'entendaient autrement. Ils ont agrandi l'histoire du pauvre voyageur, qui va de Jérusalem à Jéricho, au point d'en faire l'histoire de l'humanité tout entière. Ce voyageur c'est l'homme, et, pour qu'il n'y ait pas de doute, le verrier de Sens a écrit son nom symbolique : « homo ». L'artiste, est-il besoin de le dire, n'invente rien et ne fait que répéter la leçon de l'École. — Le voyageur qui s'en va de Jérusalem à Jéricho, nous dit la *Glose*, est la figure de l'homme déchu qui abandonne le paradis après la faute. Jérusalem est souvent dans les livres saints le nom symbolique de l'Éden ; quant au nom de Jéricho, qui en hébreu signifie « la lune », il doit nous faire songer aux défaillances de l'humanité, qui, comme la lune, a ses éclipses. L'homme est attaqué par des voleurs qui lui enlèvent sa tunique, c'est-à-dire que tous les péchés envoyés par le démon fondent sur lui et le dépouillent de son vêtement d'immortalité. Pendant qu'il est étendu nu et blessé sur la route, viennent à passer un prêtre et un lévite : tous les deux détournent les yeux et continuent leur chemin. Ce prêtre et ce lévite sont l'image de l'Ancienne Loi, de la loi de Moïse, qui fut impuissante à guérir l'humanité malade. Enfin survient le bon Samaritain qui panse les blessures du moribond, le met sur son cheval et le conduit jusqu'à l'hô-

1. Reproduit dans les *Vitraux de Bourges*, pl. VI et pl. d'Etude, XX.

tellerie. Le bon Samaritain est Jésus-Christ en personne : « Samaritain » en hébreu veut dire « gardien » et aucun nom ne convient mieux à Jésus-Christ. Il panse les plaies de l'humanité que Moïse n'avait pu guérir, et il la conduit dans l'hôtellerie, c'est-à-dire dans l'Église.

Tel est le sens théologique que les docteurs, depuis saint Augustin, donnaient à la parabole du bon Samaritain [1]. Le vitrail de Sens, dont la composition est d'une clareté parfaite, reproduit l'enseignement de l'Église et le rend sensible aux yeux.

Trois médaillons en losange, qui se détachent très nettement au milieu de la composition, contiennent le récit évangélique (fig. 70). Des médaillons plus petits et d'une forme différente se groupent, sans confusion, autour de chacune des scènes centrales qu'il s'agit d'expliquer et en donnent le sens symbolique. C'est la glose ajoutée au texte. Ainsi, autour du premier médaillon en losange qui représente le voyageur dépouillé par les voleurs, on voit la création de l'homme et de la femme, leur faute, et leur expulsion du paradis terrestre [2]. Autour du second médaillon, qui nous montre le voyageur étendu entre le prêtre et le lévite indifférents, on voit Moïse et Aaron devant Pharaon, Moïse recevant la Loi de Dieu, le serpent d'airain, figure vague de l'autre victime, et enfin le veau d'or, qui proclame l'insuffisance de la Loi Ancienne. Enfin, autour du troisième médaillon qui représente le bon Samaritain conduisant le blessé à l'hôtellerie, on voit la Passion, la Mort et la Résurrection de Jésus-Christ [3]. Est-il possible d'exprimer plus clairement tout un ensemble d'idées abstraites ? D'un coup d'œil on saisit la signification de la

1. *Gloss. ordin. In Luc., X*, et Honor. d'Autun, *Specul. Eccles. Domin. XIII post Pentecost.* — On peut consulter aussi Hugues de St-Victor, *Alleg. in Nov. Testament.* Lib. IV, cap, XII. Le livre d'Hugues de St-Victor est consacré en grande partie à l'interprétation des paraboles ; il résume très nettement la doctrine traditionnelle. Une foule de textes ont été réunis par Cahier, *Vitr. de Bourges*, p. 191 sqq.

2. La ville de Jérusalem occupe le haut de la composition.

3. La Résurrection est figurée par les Saintes Femmes au tombeau.

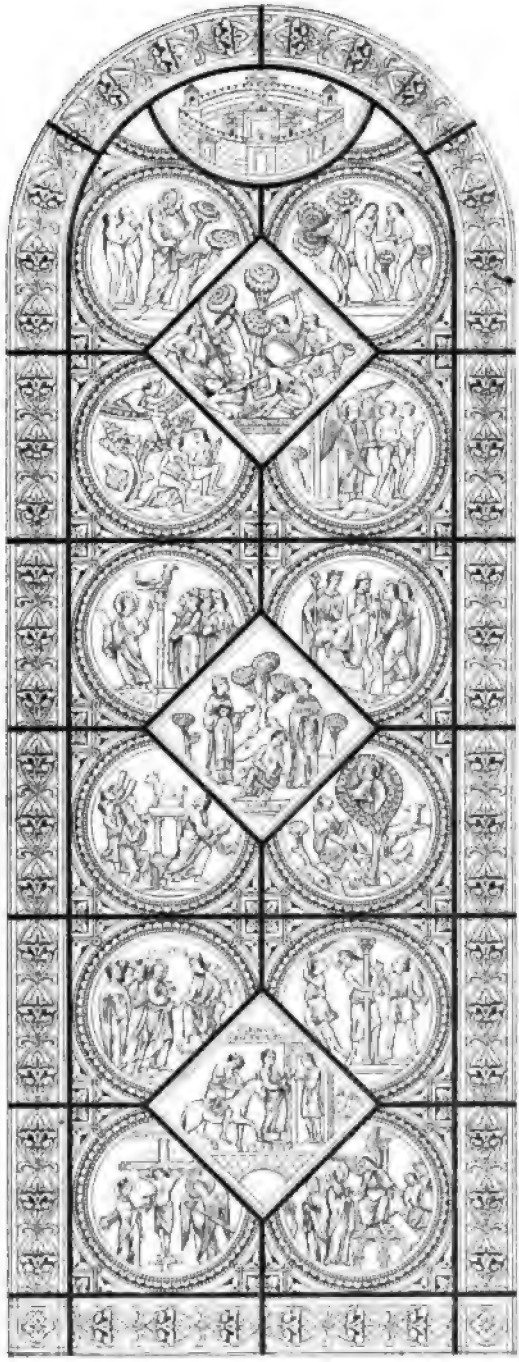

Fig. 70. Parabole du bon Samaritain.
Vitrail de Sens (d'après Cahier et Martin).

parabole, et l'œuvre d'art est vraiment mieux ordonnée que l'œuvre écrite.

Les vitraux de Bourges et de Chartres, où le même sujet est traité d'une façon presque identique, sont peut-être moins heureusement composés. Quant au vitrail de Rouen, il a beaucoup souffert : néanmoins, il est possible d'y reconnaître une partie des scènes que nous avons signalées. On voit combien la parabole du bon Samaritain fut populaire au moyen âge, puisqu'on la retrouve dans quatre de nos grandes cathédrales, et combien son interprétation fut constante.

Mais, de toutes les paraboles évangéliques, celle qui a rencontré le plus de faveur au XIIIe siècle est l'histoire des Vierges sages et des Vierges folles. Amiens, Bourges [1], Notre-Dame de Paris [2], Reims [3], Sens, Auxerre, Laon, nous les montrent au portail occidental, les unes à droite, les autres à gauche du souverain juge. Elles assistent au Jugement dernier où elles semblent jouer leur rôle. Et en effet, elles sont elles-mêmes, suivant les théologiens, la figure symbolique des réprouvés et des élus. Leur histoire mystérieuse et terrible est celle du dernier soir de l'humanité.

Ecoutons la *Glose ordinaire*. Elle nous apprend d'abord ce que symbolisent les cinq Vierges sages et pourquoi elles sont cinq : car jamais un nombre n'est mis au hasard dans l'Écriture. Les Vierges sages sont au nombre de cinq parce qu'elles figurent les cinq formes de la contemplation intérieure, qui sont comme les cinq sens de l'âme. Elles sont donc l'image parfaite de l'âme chrétienne tournée vers Dieu. L'huile qui brûle dans leur lampe est la vertu suprême, la Charité. Quant aux cinq Vierges folles, elles symbolisent les cinq formes de la concupiscence charnelle, les joies des cinq sens, qui font que l'âme oublie toute pensée divine et

1. Les Vierges sont dans une gracieuse rose sculptée à la façade occidentale.

2. Elles ont été refaites.

3. Par exception, les Vierges de Reims sont au portail nord (voussures).

laisse s'éteindre en elle la flamme de l'amour. L'époux qu'elles attendent, les unes et les autres, à la porte de la maison nuptiale, est Jésus-Christ. Elles attendent longtemps, si longtemps qu'elles s'endorment ; et leur sommeil lui-même est symbolique : il figure l'attente des générations humaines qui se sont endormies du sommeil de la mort, et qui, après de longs siècles, se réveilleront à l'heure du second avènement de Jésus Christ. « Mais soudain, dit la parabole, un cri fut poussé au milieu de la nuit ». L'effrayant cri nocturne est la voix de l'archange, la trompette de Dieu qui résonnera dans le silence de la nuit, au moment où nul ne s'y attendra : car « le Seigneur viendra comme un voleur ». Les vierges, enfin, se réveillent et se lèvent, comme se réveilleront les morts, comme ils se lèveront de leur tombeau. Celles qui viennent avec la lampe où brûle l'amour de Dieu entrent avec l'époux ; les autres restent derrière la porte fermée et l'époux leur dit : « En vérité, je ne vous connais pas [1] ».

On comprend maintenant pourquoi, au XIIIe siècle, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles est toujours associée au Jugement dernier. Leur présence donne à cette scène terrible la garantie de la parole divine ; elle rappelle au chrétien que Jésus-Christ lui-même l'a prédite dans tous ses détails sous le voile transparent du symbole.

Le moyen âge, fidèle à ses habitudes hiérarchiques, n'a pas manqué de mettre les Vierges sages à la droite de Jésus-Christ et les Vierges folles à sa gauche. Les premières ont le nimbe et les autres en sont dépourvues. Une porte s'ouvre devant les unes et se ferme devant les autres.

Dans des paraboles comme celle du bon Samaritain, et comme celle des Vierges sages et des Vierges folles, le symbolisme est manifeste : il ne peut pas y avoir de doute sur l'intention des artistes qui les ont représentées. — Il n'en

1. *Gloss. ordin. In Math. XXV.* Même doctrine dans les autres commentateurs de saint Mathieu, dont les principaux sont saint Hilaire, Bède, Raban Maur, Pascase Radbert, Brunon d'Asti, Hugues de St-Victor (dans *Allegor. in nov. Testament.* Lib. III, cap. XXXIV).

est pas tout à fait de même des deux autres paraboles dont il nous reste à parler : celle de l'Enfant prodigue et celle du Mauvais riche.

L'histoire de l'Enfant prodigue fut très chère aux artistes du moyen âge : elle est peinte sur les vitraux de Bourges, de Chartres, de Sens, de Poitiers, d'Auxerre, elle est sculptée au portail de cette même cathédrale d'Auxerre dans de charmants médaillons presque effacés par le temps. Mais, nulle part, quoi qu'en pense le Père Cahier[1], on ne peut découvrir dans ces compositions d'intention symbolique.

Les docteurs qui ont commenté saint Luc nous expliquent, il est vrai, tout le mystère de l'histoire de l'Enfant prodigue. Suivant eux, l'enfant qui s'éloigne de son père pour courir le monde et vivre avec des courtisanes, pendant que son frère aîné reste à la maison, est une figure du peuple des Gentils qui s'éloigne de Dieu, pendant que le peuple juif garde fidèlement sa loi. Mais le père est si indulgent qu'il pardonne au fils égaré, et le fait asseoir à la place d'honneur dans la salle du festin, malgré les murmures de son frère[2].

Il eut été possible de rendre sensible un pareil symbolisme, comme on le fit pour la parabole du bon Samaritain : mais nous ne voyons pas qu'on ait essayé. Ce que nous dit le Père Cahier des huit petites figures de rois qui sont semées dans le champ du vitrail de Bourges, et qui seraient destinées, d'après lui, à rappeler les huit princes dont parle le prophète Michée[3], choisis par Dieu pour soumettre les infidèles et pour convertir les Gentils, est trop problématique. L'allusion eut été si obscure et si lointaine que nul ne l'aurait comprise. La vérité est que cette belle histoire se suffisait à elle même : le peuple n'y vit pas autre chose qu'un père pardonnant à son fils. Il est très remarquable d'ailleurs que la verve, d'ordinaire si contenue, des artistes

1. *Vitr. de Bourges*, p. 179.
2. *Gloss. ordin. In Luc.*, XV et Hug. de St-Vict., *Allegor. in Nov. Testament.* Lib. IV, cap. XXIV.
3. Michée III, 12.

se soit ici donné libre carrière. Ils prennent avec le texte saint les mêmes libertés qu'avec la *Légende dorée*. Ils nous montrent l'Enfant prodigue jouant aux dés dans une taverne, prenant un bain avant de se mettre à table [1], appelé par des courtisanes qui se tiennent devant leur porte, couronné de fleurs par elles, chassé enfin quand il n'a plus rien à leur donner que son manteau. Ce sont autant de petits tableaux de genre ou s'égaie leur fantaisie. Il semble que les théologiens aient concédé à la foule cette touchante histoire.

On pourrait en dire autant de la parabole de Lazare et du Mauvais riche. Les commentateurs ne se sont pas fait faute de nous dire que Lazare symbolise les Gentils et le Mauvais riche le peuple juif [2]. Mais ils reconnaissent eux-mêmes qu'une pareille interprétation est secondaire, et qu'en un tel sujet le sens littéral a plus de force que le sens symbolique. L'histoire de Lazare, disent-ils, est plutôt une narration qu'une parabole [3].

On crut si bien à la réalité historique du récit de l'Évangile que le pauvre lépreux fut sanctifié : on l'appela saint Lazare, ou saint Ladre. Il devint le patron des mendiants, des lépreux, de tous ceux auxquels on donna en Italie ce surnom de « lazzaroni » où on avait mis, à l'origine, de la pitié chrétienne. Il était vraiment difficile de voir dans cette histoire, si pénétrée de réalité, autre chose que l'exaltation du pauvre et la condamnation du riche. Aucun commentaire ne s'interposa jamais entre le texte saint et les artistes : ils le rendirent littéralement, et traduisirent jusqu'à la métaphore biblique qui nous montre l'âme de Lazare recueillie dans le sein d'Abraham [4]. Le vitrail de Bourges, où Lazare apparaît sous l'aspect d'un lépreux du XIIIe siècle, muni de sa cliquette pour prévenir les passants, est purement narratif [5].

1. Ce détail se remarque au portail d'Auxerre.
2. *Gloss. ordin., In Luc.*, cap. XVI et Hug. de St-Victor, *Allegor. in nov. Testament.* Lib. IV, cap. XXIV.
3. *Gloss. ordin.* « magis videtur narratio quam parabola ».
4. Notamment au porche de Moissac.
5. Publié dans les *Vitraux de Bourges*, pl. IX.

Ce qui achève de prouver que l'Église, en faisant représenter la parabole du Mauvais riche, n'eut d'autre intention que de donner aux fidèles une leçon de charité, c'est la place même qu'elle occupe dans certains monuments du haut moyen âge. On la voit représentée au porche de Moissac, et sur les chapiteaux de la porte du transept méridional à Saint-Sernin de Toulouse, c'est-à-dire à l'endroit même où s'asseyaient les pauvres. Les mendiants qui tendaient la main à la porte de l'église grandissaient et se transfiguraient aux yeux des fidèles qui voyaient sculpté au-dessus de leur tête le triomphe de Lazare.

Voilà les paraboles qui donnèrent lieu, au XIIIe siècle, à une représentation figurée.

Les artistes de ces siècles de foi profonde s'efforcèrent donc de mettre surtout en lumière la haute signification dogmatique du Nouveau Testament. Ils firent peu d'efforts pour rapprocher l'Évangile de l'homme. La tendresse tout humaine qu'y cherchèrent des siècles moins croyants apparaît à peine dans leurs œuvres. C'est le temps où la Vierge, debout au pied de la croix, sait supporter sa douleur sans faiblir [1]. Certes, les vieux maîtres italiens ont fait avec l'évanouissement, « le spasimo » de Notre-Dame des œuvres profondément touchantes, mais qui parlent surtout au cœur. Le XIIIe siècle voulait parler à l'intelligence. Il ne faut pas oublier que les artistes des cathédrales furent les contemporains de saint Thomas. Leur art est austère comme les *Sommes*, les commentaires, les sermons de ce temps là, où on ne trouve guère autre chose que la pure doctrine.

Les artistes du XIIIe siècle sont des docteurs, et de leur œuvre sort la même impression de grandeur que de certaines pages de Bossuet dans ses *Élévations sur les mystères*. Ce sont des beautés du même ordre. Après eux on ne vit rien de pareil ; car dès le XIVe siècle l'art s'attendrit : la Vierge serre

1. On voit cependant une fois, sur un vitrail de Bourges (le bon Samaritain), la Vierge s'évanouissant au pied de la croix. On pressent déjà l'art du XIVe siècle.

tendrement son enfant sur son cœur, lui sourit, lui offre un oiseau, des fleurs. La pomme symbolique que la sérieuse Vierge du XIIIe siècle porte dans sa main, pour rappeler qu'elle est l'Ève nouvelle, devient, au XIVe siècle, un jouet qui empêche l'enfant Jésus de pleurer. Un tel art est plus humain mais combien moins solennel. Fra Angelico lui-même, le plus ému de tous les artistes qui ont peint l'Évangile, n'eût peut-être pas toujours paru assez grave à nos vieux maîtres.

CHAPITRE III

Les traditions légendaires sur l'Ancien et le Nouveau Testament

I. Traditions apocryphes relatives à l'Ancien Testament. — La mort de Caïn.
II. Traditions apocryphes relatives au Nouveau Testament. — Évangile de l'Enfance. Évangile de Nicodème.
III. Traits apocryphes se rapportant à l'Enfance de J.-C. — Le bœuf et l'âne. — Les sages femmes. — Les Mages et leur voyage. — Miracles de Jésus enfant en Egypte.
IV. Traits apocryphes se rapportant à la vie publique de Jésus. — Les Noces de Cana.
V. Traits apocryphes se rapportant à la Passion et à la Résurrection de J.-C. — Légendes sur la croix. — La Descente aux Limbes. — Les Apparitions.
VI. Certains détails traditionnels qui se remarquent dans les œuvres d'art viennent-ils des livres apocryphes ? — Les traditions d'atelier. — Y eut-il au XIIIe siècle un Guide de la Peinture ? — Les Méditations sur la vie de J.-C. de saint Bonaventure. — La Vita Christi de Ludolphe le Chartreux.
VII. Traditions apocryphes relatives à la Vierge. — Le Culte de la Vierge au XIIIe siècle. — La Naissance de la Vierge. — Saint Anne et saint Joachim. — Le Mariage de la Vierge. — Détails d'origine apocryphe dans la scène de l'Annonciation. — Mort, funérailles et couronnement de la Vierge.
VIII. Les Miracles de la Vierge. — L'histoire de Théophile. — Le De gloria martyrum de Grégoire de Tours. — Explication de plusieurs vitraux du Mans.

Nous n'avons pas encore tout dit. Les œuvres que la Bible a inspirées renferment d'autres mystères. Nous avons vu les artistes traduire la pensée des théologiens, nous allons les voir donner une forme à la légende populaire. Dans les œuvres complexes, que nous sommes contraint d'analyser si lentement, tout se fond en une belle harmonie, la parole du Livre,

le commentaire de l'Église, et le naïf rêve du peuple. Ce que nous séparons est très uni : du texte sacré on ne peut détacher ni le symbole, ni la légende. Ces pousses vigoureuses enlacent fortement l'arbre de la croix.

Donnons en un exemple. La scène de la Nativité, telle que le XIIIe siècle la conçoit, nous met d'abord sous les yeux le fait historique dans sa simplicité. Mais, en remplaçant la crèche par un autel, l'artiste se fait l'interprète des commentateurs et donne une forme sensible à la doctrine de la Rédemption ; enfin, en représentant, près de l'enfant, l'âne et le bœuf, dont il n'est pas fait mention dans les Évangiles, il montre qu'il ne veut pas séparer de l'histoire la légende qui a charmé tant d'âmes.

De pareilles œuvres sont chargées de pensée et de rêve. Combien elles sont supérieures aux pauvres imaginations des artistes modernes qui ont prétendu renouveler l'art chrétien.

Achevons donc notre analyse. Après avoir montré tout ce que le symbolisme a donné de grandeur aux scènes de l'Écriture, faisons voir ce que la légende y a ajouté de naïveté et parfois de tendresse.

I

Il y eut sur la Bible un immense travail populaire qui se fit en Orient. Ces légendes sont bien loin d'avoir le même caractère suivant qu'elles se rapportent à l'Ancien ou au Nouveau Testament.

Les traditions relatives à l'Ancien Testament, dont nous nous occuperons d'abord, sont merveilleuses. Elles nous introduisent dans un monde féerique, aussi étrange que celui où se meuvent les personnages des *Mille et une Nuits*. Les rabbins, par leurs commentaires, les Arabes, par leurs récits, créèrent une Bible nouvelle, qui n'est que fantasmagorie et rêve [1]. Le texte sacré est à chaque ligne rectifié et complété.

1. Les traditions juives et arabes sur les principaux personnages de

Les rabbins enseignaient, par exemple, qu'après avoir créé Adam, Dieu façonna avec le même limon une femme nommée Lilith, qu'il lui donna pour compagne. Mais Lilith ne voulut point obéir à Adam, sous prétexte qu'étant formée de la même terre que lui elle était son égale. Dieu fut donc obligé de créer une nouvelle femme, qu'il nomma Ève, et qu'il tira de la côte d'Adam pour qu'elle n'ait plus de motif de s'enorgueillir de son origine.

Ces curieuses légendes abondent dans les livres des rabbins. Mais ce sont les grandes figures de la Bible, Moïse, David, Salomon, qu'on a de la peine à reconnaître. Les rois, les prophètes deviennent d'habiles magiciens qui comprennent le langage des oiseaux et connaissent les vertus des pierres précieuses. Toute la fantaisie de l'Orient se joue autour de Salomon. Son souvenir, si cher aux Juifs, émut aussi l'imagination arabe. Dans les légendes des Arabes, Salomon commande aux anges et aux démons, il enferme les djins dans des vases de cuivre, il fait rugir les douze lions d'or qui ornent les marches de son trône. Il parle aux fourmis, aux oiseaux. Son anneau lui donne pouvoir sur toutes les créatures. L'univers tout entier, dont il dispose à son gré, apparait comme une œuvre magique.

De tels récits portent la marque de leur origine. Dans les solitudes ardentes de l'Orient, l'imagination semble participer de la nature de la lumière qui crée les mondes chimériques du mirage.

Le moyen âge n'a pas connu toutes ces merveilleuses histoires. Quelques-unes cependant arrivèrent jusqu'en Occident et furent accueillies par les compilateurs. Pierre Comestor a inséré dans son *Historia Scolastica* et Vincent de Beauvais dans son *Speculum historiale* quelques-unes de ces légendes [1].

l'Ancien Testament se trouvent réunies dans le *Dictionnaire des apocryphes* de l'abbé Migne. 2 vol. in-4, 1858.

1. Un des livres apocryphes de l'Ancien Testament, le *Testament des XII Patriarches,* dont V. de Bauvais cite des passages, avait été traduit récemment du grec par Robert Grosse-Tête, évêque de Lincoln. Voir *Specul. histor.* Lib. I, cap. CXXV.

Les artistes s'en inspirèrent parfois. — Il en est une pour laquelle ils montrèrent tant de prédilection qu'on la trouve peinte ou sculptée dans plusieurs de nos cathédrales. Il s'agit de l'histoire de la mort de Caïn, telle que la racontaient les livres apocryphes. Caïn, disaient les rabbins, fut tué par Lamech, qui, sans le vouloir, punit le meurtrier d'Abel. Lamech étant devenu aveugle dans sa vieillesse n'en continuait pas moins à aller à la chasse sous la conduite d'un enfant nommé Tubalcaïn. Un jour que Lamech chassait dans un bois, l'enfant lui fit diriger son arc vers un fourré où il croyait avoir aperçu une bête sauvage. Lamech tira et tua Caïn qui se cachait entre les branches. Quand il connut son crime, il entra dans une violente colère et tua l'enfant qui l'avait si mal conseillé.

Cette légende, à laquelle saint Jérôme s'était contenté de faire une brève allusion [1], apparaît pour la première fois, avec tout son développement, dans la *Glose ordinaire* de Walafried Strabo [2]. Il avait trouvé cette tradition dans un livre de son maître Raban Maur que nous n'avons pas conservé. La légende de la mort de Caïn, dont les premiers Pères n'avaient pas connu le détail, n'entre vraiment qu'au IXe siècle dans la littérature religieuse du moyen âge. Il est vraisemblable que Raban Maur la tenait d'un rabbin. Au moyen âge, les rapports entre les Juifs et les chrétiens étaient plus nombreux et plus pacifiques qu'on n'imagine. Les docteurs de l'Église connaissaient quelques-unes des traditions de la Synagogue bien avant que le Juif converti Nicolas de Lira les aient révélées dans ses travaux sur l'Ancien Testament [3]. Le récit de la

1. Dans une de ses lettres au pape Damase sur les questions difficiles de l'Ancien Testament. *Ep. ad Damas.* CXXV : « Lamech, qui septimus ab Adam, non sponte, ut in quodam Hebræo volumine scribitur, interfecit Caïn ». Il n'ajoute rien de plus.

2. *Gloss. ord., In Genes.* V. 23. « Aiunt Hebræi Lamech diu vivendo caliginem oculorum incurrisse, et adolescentem ducem et rectorem itineris habuisse. Exercens ergo venationem, sagittam direxit quo adolescens indicavit, casuque Caïn inter fruteta latentem interfecit .... unde et furore accensus occidit adolescentem. » (Raban).

3. Nicolas de Lira écrivait au XIVe siècle.

mort de Caïn, sur la foi de la *Glose ordinaire*, fut reçu dans l'École. Pierre Comestor, au XIIe siècle, l'inséra dans son récit des origines du monde [1].

Ainsi firent les artistes. Il est bien rare qu'ils aient peint ou sculpté l'histoire des premiers hommes sans nous montrer la mort de Caïn. Ils aimaient, au XIIIe siècle, à représenter les premiers chapitres de la Genèse. C'était alors une tradition, qu'on retrouve jusque dans les manuscrits à miniatures, de mettre sous les yeux des fidèles la création, la faute d'Adam, le déluge universel. On allait rarement au-delà de l'histoire de Noé. On se contentait de montrer au peuple les hautes antiquités du monde. Si bref que fut ce récit, la légende de Caïn y trouvait place. On la voit sculptée à la façade d'Auxerre, dans la partie basse du portail de gauche, et au portail de la cathédrale de Bourges [2]. On la reconnait au milieu des innombrables médaillons qui ornent la façade de la cathédrale de Lyon. Des vitraux nous la montrent : elle est représentée en deux panneaux sur le vitrail de Tours qui est consacré aux origines du monde [3]. Elle figure aussi dans le vitrail de la Genèse à la Sainte-Chapelle.

Ces exemples, qu'on pourrait sans doute multiplier, montrent que la légende était déjà populaire au XIIIe siècle. Elle le fut davantage encore plus tard. Les Mystères la firent connaître à tous et les artistes la prirent fréquemment pour thème jusqu'au XVIe siècle [4].

De toutes les légendes rabbiniques c'est la seule à qui l'art ait donné une vie durable : toutefois il n'est pas impossible qu'on en puisse découvrir quelques autres dans nos monuments du moyen âge. — Parmi les nombreux médaillons consacrés à la Genèse qu'on voit à la façade de la cathédrale de Lyon, il en est un qui semble bien être la traduction d'une

1. *Hist. Scolast.* Lib. Genes. cap. XXVIII.

2. Dans les arcatures du soubassement. La tête de Caïn et celle de l'enfant sont des restaurations modernes.

3. Publié par Bourrassé et Marchand Pl. XII.

4. Nous avons indiqué quelques-unes de ces œuvres dans la *Revue archéologique*, 1893.

légende juive. Un ouvrier, monté sur une tour, laisse tomber sur la tête d'un de ses compagnons un objet qui a l'air d'être une brique. Il s'agit de la tour de Babel et de la légende de la confusion des langues, telle qu'on la racontait dans les Synagogues. On peut la lire dans le *Yaschar*. « Depuis ce jour, dit ce livre tout plein de traditions étranges, l'un n'entendait plus l'idiome de l'autre ; et lorsqu'un maçon recevait de la main de son compagnon des matériaux qu'il n'avait pas demandés, il les lui lançait à la tête et le tuait : et un grand nombre d'entre eux moururent de cette manière »[1].

Néanmoins les traditions apocryphes sur l'Ancien Testament ne tinrent jamais une très grande place dans l'art. Le moyen âge se contenta presque toujours du texte de la Bible qui satisfaisait pleinement sa curiosité.

II

Il n'en fut pas tout à fait de même de l'Évangile. Les récits apocryphes sur la vie du Sauveur, que l'Eglise toléra toujours, s'épanouirent librement dans l'art.

Ces légendes remontent aux premiers siècles du christianisme. Elles sont nées de l'amour, du désir touchant de mieux connaître Jésus et tous ceux qui l'approchèrent. Le peuple trouvait les Évangiles trop brefs et ne pouvait se résigner à leur silence. Il prenait à la lettre la parole de saint Jean : « Jésus, dit le disciple à la fin de son Évangile, a fait encore beaucoup d'autres choses ; si on les écrivait en détail, je ne crois pas que le monde même pût contenir les livres qu'on écrirait »[2].

Le désir de deviner la vie cachée de Jésus-Christ se retrouve dans tous les temps. Les révélations de sainte Brigitte, de

1. La traduction du *Yaschar* se trouve dans Migne, *Dict. des apocryph.* Tome II, col. 1069 et suiv.
2. S. Jean, XXI, 25.

Marie d'Agréda, et les étonnants récits de la sœur Catherine Emmerich, nous montrent que la curiosité tendre qui a fait naître les Évangiles apocryphes n'a pas disparu même de nos jours.

Les petites communautés chrétiennes de l'Orient ne pouvaient se lasser d'entendre parler de Jésus. Son enfance surtout, sur laquelle les livres canoniques s'étendaient si peu, avait le privilège d'émouvoir l'imagination populaire. On en faisait des récits merveilleux qui naquirent sans doute parmi les fellahs et les mariniers du Nil. Les caravanes les emportèrent en Palestine et plus tard jusqu'au fond de l'Arabie[1]. Dans les haltes du désert, on racontait comment Jésus enfant façonnait des oiseaux avec de la terre détrempée et les faisait ensuite s'envoler en frappant dans ses mains, comment, chez le maître d'école, il lisait les lettres de l'alphabet, sans les avoir apprises, comment il aidait avec l'habileté d'un maître son père adoptif à faire des charrues.

Tout n'est pas gracieux dans les récits de l'enfance du Sauveur. Quelques-uns des miracles qu'on lui prête sont puérils, d'autres sont barbares. En Égypte, Jésus rend à sa première forme un homme qu'un sort avait métamorphosé en mulet. En revanche, en Judée, il change des enfants en béliers pour manifester sa puissance. Un autre jour, il dessèche la main du maître d'école qui voulait le frapper, et il fait tomber mort devant lui un enfant qui l'avait heurté en courant. Plusieurs chapitres des Évangiles apocryphes ressemblent à la *Vie d'Apollonius de Tyane* ou même à l'*Ane d'or* : la croyance aux sortilèges, à la magie se montre partout. Le peuple crédule et naïf de l'Orient fit de telles légendes à son image. Dans tout cela, il n'y a qu'ingénuité et candeur. De temps en temps, il est vrai, on reconnaît le désir d'accréditer une théorie gnostique.

Les écrivains anonymes qui composèrent les Évangiles apo-

1. On sait que Mahomet ne connaissait guère la vie de Jésus-Christ que par les récits des *Evangiles apocryphes*.

cryphes surent parfois atteindre à la vraie grandeur. L'*Évangile de Nicodème* notamment, dont l'auteur fut certainement un homme de race juive, très familier avec la Bible, a d'admirables pages. La descente triomphale de Jésus aux Limbes peut se comparer aux plus beaux passages des livres canoniques.

Toutes les légendes, dont la réunion forme ce qu'on appelle les Évangiles apocryphes, furent sans doute écrites à l'origine dans le grec populaire qu'on parlait en Egypte et en Syrie. Celles qui se sont conservées nous sont parvenues en diverses langues : arabe, copte, grec, latin. Nous n'avons pas à rechercher l'origine de ces légendes ou à étudier les rapports qu'il peut y avoir entre elles. Le travail a été fait en partie par les éditeurs des Évangiles apocryphes, Fabricius, Thilo, Tischendorf[1]. En un tel sujet, une seule chose nous intéresse, c'est de savoir ce que le moyen âge a connu des vieilles traditions orientales.

Parmi tous les récits consacrés au Sauveur il en est deux surtout qui nous paraissent avoir été mis à contribution par les écrivains du XIIe et du XIIIe siècle, malgré le décret du pape Gélase qui les avait placés au nombre des apocryphes. Le premier est l'Évangile intitulé « *De Nativitate Mariæ et Infantia Salvatoris* », dont la première partie est consacrée à la jeunesse de Marie et la seconde à l'enfance de Jésus-Christ[2]. Ce livre qui nous est parvenu sous la forme d'une traduction latine était attribué à saint Mathieu. Le moyen âge semble en avoir fait grand cas, car il est cité avec honneur par Fulbert de Chartres[3], et Vincent de Beauvais lui emprunte quelques-unes des légendes qu'il a rapportées dans son *Miroir historique*[4].

1. Fabricius, *Codex apocryphus Novi Testamenti.* Hambourg, 1719. — Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti.* Leipzig, 1832. — Tischendorf, *Evangelia apocrypha.* Leipzig, 1853. La traduction des Évangiles apocryphes de Brunet se trouve revue et complétée dans le 1er vol. du *Dict. des apocryphes* de Migne.
2. Publié pour la première fois par Thilo.
3. *Sermo* III.
4. *Spec. histor.* Lib. VI, Cap. XCIII.

Le second des Évangiles apocryphes que connut le moyen âge est celui qui, sous le nom *d'Actes de Pilate* ou d'*Évangile de Nicodème,* est consacré à la Passion de Jésus-Christ et à sa descente aux Limbes. Ce livre, dont le texte grec a seul été conservé, dut être répandu de bonne heure en Occident sous la forme d'une traduction latine, car nous le voyons cité déjà par Grégoire de Tours qui ne savait pas le grec[1]. Au XIIIe siècle, Vincent de Beauvais l'a transcrit presque tout entier dans son *Miroir historique* et Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée*[2].

De ces deux Évangiles viennent la plupart des traditions apocryphes qu'on retrouve dans la littérature et dans l'art du XIIIe siècle. Mais il ne faut pas croire, comme on l'a dit quelquefois, qu'ils suffisent à tout expliquer. Il y a, surtout dans la *Légende dorée,* plusieurs récits qui ne proviennent pas de nos deux Évangiles. Jacques de Voragine nous raconte, par exemple, que la nuit de la naissance du Sauveur les vignes fleurirent dans toute la Palestine. Il nous apprend sur le voyage des Mages d'intéressantes particularités ; il nous explique comment ils vinrent guidés par une étoile qui avait la figure d'un enfant, et qui en effet était un ange, et comment ils repartirent sur un navire de Tarse pour échapper à la colère d'Hérode.

D'où viennent de pareilles légendes ? Sont-elles, comme les autres, originaires de l'Orient ? — Nous ne saurions le dire, car dans tous les Apocryphes du Nouveau Testament qui ont été publiés jusqu'à présent, nous n'avons rien trouvé de pareil. Peu nous importe d'ailleurs les origines de ces traditions puisque nous n'avons pas à en chercher la filiation. Il nous suffira d'étudier le cycle légendaire tout formé, tel que nous le trouvons dans les Encyclopédies historiques du moyen âge, et de montrer ce que l'art lui a emprunté. Nous aurons continuellement sous les yeux, non seulement les

1. *Hist. Franc.* Lib. I, cap. XXI.
2. *Spec. histor.* Lib. VII, cap. LVI et suiv., et *Legend. aur., De resurrectione Domini.*

Évangiles apocryphes eux-mêmes, mais l'*Histoire Scolastique* de Comestor, le *Miroire historique* de Vincent de Beauvais, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, où des traditions plus récentes se mêlent aux traditions antiques de l'Orient. A ces livres célèbres il convient d'ajouter la grande *Vie de Jésus-Christ* de Ludolphe le Chartreux, bien que l'ouvrage date du milieu du XIVe siècle [1], mais presque toutes les légendes antérieures s'y trouvent : c'est la somme la plus complète que nous ait léguée le moyen âge.

III

Les scènes de l'Enfance de Jésus-Christ, telles que les artistes du XIIIe siècle les représentent, admettent plusieurs traits apocryphes. Le récit évangélique et la légende s'y mêlent si étroitement qu'il est difficile de les séparer. Nous sommes si bien habitués à voir figurer le bœuf et l'âne dans les représentations de la Nativité que nous ne réfléchissons guère qu'aucun des Évangélistes n'a signalé la présence des animaux près de la crèche. C'est, en effet, dans le seul Évangile apocryphe de la *Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* qu'il en est fait mention [2]. La légende, qui fut sans doute imaginée pour justifier une prophétie d'Isaïe et un passage mal compris d'Abacuc [3], fut admise dès les origines de l'Église. Elle est

1. Ludolphe le Chartreux est mort en 1378. Son livre a été écrit vers 1350.

2. *Evang. de Nativ. Mariæ et Infant. Salvat.* cap. XIV : « Tertio autem die Nativitatis Domini egressa est beata Maria de spelunca et ingressa est stabulum et posuit puerum in præsepio, et bos et asinus adorabant eum ».

3. Isaïe, cap. I, 3. « Agnovit bos possessorem suum et asinus præsepe domini sui » et Abacuc III, 2 « ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ ». On sait que St Jérôme rectifia ce passage de la version Alexandrine et traduisit : « In medio annorum vivifica illud ». Mais l'ancienne interprétation « In medio duorum animalium cognosceris » n'en subsista pas moins. Voir le *Sermon* du Pseudo-Augustin publié par Marius Sepet (*Les prophètes du Christ*). Jacq. de Voragine (*Leg. aur. de Nativit.* cap. VI) et Ludolphe le Chartreux (*Vita Christi*, cap. IX) expliquent la présence du bœuf et

demeurée vivante à travers les siècles, parce qu'elle avait touché le cœur du peuple, ému de voir son Dieu méconnu par les hommes, et accueilli par les plus humbles d'entre les animaux. La Liturgie consacra définitivement la tradition en mentionnant les animaux dans un répons de la fête de Noël [1]. — Les imagiers du XIIIe siècle, comme les auteurs de nos vieux Noëls, n'oublièrent jamais le bœuf et l'âne.

Une autre tradition, très naïve, sur la naissance de Jésus-Christ apparait aussi quelquefois dans nos cathédrales. Près de la Vierge étendue sur son lit, on voit deux femmes qui s'empressent autour de l'enfant Jésus et le lavent dans une cuve [2]. Parfois une des femmes porte un bras en écharpe [3]. — Ce sont les sages-femmes dont il est parlé dans l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*. « Joseph était allé chercher une sage-femme, et lorsqu'il revint à la caverne Marie avait déjà été délivrée de son enfant. Et Joseph dit à Marie : « Je t'ai amené deux sages-femmes, Zélémi et Salomé, qui attendent à l'entrée de la caverne ». Marie entendant cela sourit. Et Joseph lui dit : « Ne souris pas, mais sois sur tes gardes de peur que tu n'aies besoin de quelques remèdes ». Et il donna l'ordre à une des sages-femmes d'entrer. Et lorsque Zélémi se fut approchée de Marie, elle lui dit : « Souffre que je te touche ». Et lorsque Marie le lui eut permis, la sage-femme s'écria à voix haute : « Seigneur, Seigneur, aie pitié de moi, je n'avais jamais soupçonné chose semblable ; ses mamelles sont pleines de lait, et elle a un enfant mâle

de l'âne. L'âne était celui qui avait porté la Vierge de Nazareth à Bethléem, quant au bœuf, St Joseph l'avait amené pour le vendre.

1. « O magnum mysterium et admirabile sacramentum ut animalia viderunt dominum jacentem in præsepio ». Le verset se trouve dans les Bréviaires du XIIIe et du XIVe s., par ex. Arsenal n° 107, f° 107, *Bréviaire de Poissy*.

2. Il est possible, comme l'a pensé G. de St Laurent, *Guide de l'art chrétien*, tome III, p. 407, que la scène ait eu à l'origine une signification symbolique. Il est remarquable, en effet, que le vase ou les sages-femmes lavent l'enfant Jésus soit toujours une cuve baptismale. Le bain de Jésus serait comme une figure de son baptême futur.

3. Sur la châsse d'Aix-la-Chapelle. V. Cahier et Martin, *Mélang. d'archéolog.* 1re série, tome I.

bien qu'elle soit vierge. Nulle souillure n'a existé à la naissance et nulle douleur à l'enfantement. Vierge elle a conçu, vierge elle a enfanté, et vierge elle demeure ». L'autre sage-femme, nommée Salomé, entendant les paroles de Zélémi, dit : « Ce que j'entends je ne le crois point si je ne m'en assure ». Et Salomé s'approchant de Marie lui dit : « Permets-moi de te toucher et d'éprouver si Zélémi dit vrai ». Et Marie le lui ayant permis, Salomé la toucha, et aussitôt sa main se dessécha. Et ressentant une grande douleur, elle se mit à pleurer très amèrement et à crier et à dire : « Seigneur, tu sais que je t'ai toujours craint... Et voici que je suis devenue misérable à cause de mon incrédulité, parce que j'ai osé douter de ta vierge ». Lorsqu'elle parlait ainsi, un jeune homme d'une grande beauté lui apparut et lui dit : « Approche de l'enfant et adore-le, puis touche-le de ta main, et il te guérira ; car il est le Sauveur du monde et de tous ceux qui espèrent en lui ». Et aussitôt Salomé s'approcha de l'enfant, et, l'adorant, elle toucha le bord des langes dans lesquels il était enveloppé, et aussitôt sa main fut guérie [1] ».

Ces sages-femmes appelées à certifier la virginité de Marie, ce miracle enfantin, tout ce naïf récit avait de bonne heure excité l'indignation des Pères [2]. Mais la colère de saint Jérôme contre les folies des Apocryphes, « *deliramenta apocryphorum* », n'empêcha pas la légende de devenir populaire. Au moyen âge, Jacques de Voragine l'accueillit en modifiant le nom d'une des sages-femmes : la Zélémi de l'Évangile apocryphe devint la Zebel de la *Légende dorée* [3]. L'imagination populaire, travaillant sur le vieux thème, y ajouta des ornements nouveaux. Dans plusieurs poèmes du XIIe et du XIIIe siècles, et notamment dans un Mystère provençal, les sages-femmes sont remplacées par une femme infirme

1. *Evang. de Nativ. Mariae et Infant. Salvat.*, cap. XIII. Traduct. Brunet.

2. « Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. Ipsa (Maria) pannis involvit infantem, ipsa et mater et obstetrix fuit ». St Jerôme *(Contra Helvid.)*.

3. *Leg. aur. De Nativ.* cap. VI.

nommée Anastasie ou Honestase. Anastasie est née sans bras, mais, dès qu'elle a vérifié la virginité de Marie, des bras lui poussent sur-le-champ [1].

L'Église du moyen âge, qui se montra si indulgente aux légendes populaires, qui elle-même fut peuple en cela, laissa représenter plus d'une fois par les artistes l'histoire des sages-femmes. On la voit dans l'intérieur de la cathédrale de Lyon, sur un chapiteau de l'abside, à la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, sur un des chapiteaux qui forment la longue frise où la vie de Jésus-Christ est racontée. On la voit encore dans un des vitraux du chevet de la cathédrale de Laon, et dans un vitrail du Mans qui est placé dans la chapelle de la Vierge et qui est consacré à l'enfance de Jésus-Christ (fig. 71). A ces exemples on pourrait en ajouter beaucoup d'autres, mais on serait obligé d'aller les chercher dans les hautes époques. Les chapiteaux de Chartres et de Lyon sont du XIIe siècle ; quant aux vitraux de Laon et du Mans ils sont des premières années du XIIIe. A partir de ce moment, la légende des sages-femmes ne se rencontre plus dans nos cathédrales. Je n'ai pas réussi non plus à la découvrir dans les manuscrits à miniatures du XIIIe et du XIVe siècle que j'ai parcourus. Il semble que l'extrême naïveté du vieux récit ait enfin choqué l'Église, et, si elle laissa longtemps encore les sages-femmes paraître dans les Mystères, elle les exclut au moins du sanctuaire. Au XIIIe siècle, les artistes désapprirent le vieux motif des sages-femmes et de l'enfant qui remontait aux premiers temps de l'art chrétien [2].

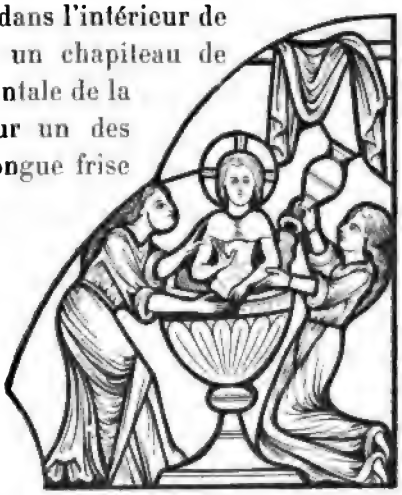

Fig. 71. Les sages-femmes lavant l'enfant (Fragment d'un vitrail du Mans).

1. P. Meyer, *Romania*, 1885, tome XIV. p. 497.
2. Rohaut de Fleury (*La Sainte-Vierge*) croit que la scène des sages-

De toutes les scènes de l'enfance de Jésus-Christ aucune ne fournit une plus riche matière à l'imagination populaire que l'adoration des Mages. Ces figures mystérieuses que l'Évangile nous montre sous un voile excitaient vivement la curiosité. Aussi la légende ne manque-t-elle pas de nous apprendre tout ce que saint Mathieu nous laisse ignorer. On nous dit les noms des Mages, on nous fait connaître les incidents de leur voyage, on nous raconte toute leur vie et même leur mort. On les fit mourir en vrais chrétiens, baptisés par saint Thomas dans son voyage de l'Inde, et la cathédrale de Cologne accueillit pieusement leurs reliques. De grandes familles du moyen âge comptaient les Mages au nombre de leurs ancêtres. On voit encore, dans les ruines du château des Baux, près d'Arles, l'écusson orné de l'étoile qui attestait la noble origine de cette illustre maison. Le peuple honorait les Mages à sa manière : il mêlait leurs noms aux conjurations, aux sortilèges. Ces trois noms, écrits sur un ruban qu'on portait au poignet, passaient pour guérir du mal caduc[1].

Au moyen âge, les traditions relatives aux Mages sont très nombreuses et très pittoresques. Le lointain Orient d'où ils venaient faisait rêver. Les imaginations emportées au pays de la reine de Saba, au pays de l'or et des aromates, ne se contenaient plus. On racontait, entre autres choses, que les Mages descendaient de Balaam et qu'ils avaient hérité des secrets de l'antique devin[2]. On assurait que les pièces d'or qu'ils avaient apportées à l'enfant avaient été frappées par Térah, le père d'Abraham, et qu'elles avaient été données aux Sabéens par Joseph, fils de Jacob, quand il vint chez eux acheter des parfums pour embaumer le corps de son père[3].

Chose curieuse, les Évangiles apocryphes ignorent ces

femmes apparaît pour la première fois au VIIe siècle dans la Bible des Arméniens de San Lazzaro près de Venise.

1. V. Thiers, *Traité des superstitions*, et B. de Montault, *Bullet. monum.*, 1884, p. 722.

2. Ludolphe, *Vita Christi*, cap. XI.

3. Voir sur ces légendes et sur leurs sources : Migne, *Dict. des apocryph.*, tome I, col. 470 et tome II, col. 1023-1025.

légendes, et n'ajoutent presque rien au récit des Évangiles canoniques. Le chapitre de l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* est d'une concision qui est la preuve d'une haute antiquité [1]. Les traditions relatives aux Mages vinrent d'ailleurs : le cycle légendaire se forma lentement. Au XIIIe siècle, Jacques de Voragine groupa une partie des récits qu'on faisait sur les Mages dans les deux chapitres de sa *Légende dorée* [2].

Jacques de Voragine nous apprend que les Mages étaient au nombre de trois, et que leurs noms étaient Caspar [3], Balthazar, Melchior. Ces Mages étaient en même temps des rois. Dans leur pays ils montaient au sommet des montagnes et observaient les astres. L'étoile qui les guidait avait la figure d'un enfant, et, en effet, c'était un ange, le même qui s'était montré aux bergers [4].

La plupart des particularités enregistrées par Jacques de Voragine se retrouvent dans les œuvres d'art du XIIIe siècle. — Dans nos cathédrales, le nombre des Mages, encore indéterminé aux premiers siècles, ne dépasse jamais trois. Ils ont toujours une couronne sur la tête, par allusion à leur royauté. Enfin, l'étoile a parfois la figure d'un ange. MM. Guigue et Bégule, dans leur *Monographie de la cathédrale de Lyon,* ont publié une miniature du XIVe siècle, empruntée à un missel français du trésor de Saint-Jean, où, dans la scène de l'Adoration des Mages, une tête d'ange apparaît au milieu de l'étoile.

1. Cap. XVI.
2. *Leg. aurea. De Innocent.*, cap. X, et *De Epiphania Domini* cap. XIV.
3. Plus tard, Gaspard.
4. C'est S. Léon-le-Grand dans les *Sermons IV* et *V* sur l'Epiphanie, qui le premier a réduit le nombre des Mages à trois; on en voit jusque là quatre : par exemple sur le vase de marbre du musée Kircher (v. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge,* tome I, planche XXXV). C'est très certainement le désir de mettre les Mages en parallèle avec les trois Hébreux dans la fournaise qui a déterminé les docteurs à adopter le nombre trois. (V. de Rossi, *Bullet. d'arch. chrét.*, 1866, p. 635). Quant à ce titre de roi, qui est devenu inséparable de leur nom, c'est saint Jean Chrysostome qui le leur a donné le premier. Il leur a appliqué le verset où David parle des rois d'Arabie et de Saba (voir Thilo, *Codex apocryph. Novi Testam.*, p. 388).

A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, l'artiste a trouvé quelque chose de plus gracieux pour traduire la même légende. Il a remis l'étoile aux mains d'un ange qui semble diriger sa course.

De toutes ces légendes, aucune n'a été plus scrupuleusement respectée des artistes que celle qui assigne un âge différent à chacun des Mages. Dans les vitraux, les bas-reliefs, les manuscrits, le premier roi a toujours l'aspect d'un vieillard, le second d'un homme d'âge mur, le troisième d'un jeune homme imberbe. Les exemples sont si nombreux [1] qu'il nous suffira de citer un des plus célèbres : l'Adoration des Mages à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris [2]. La tradition est très ancienne ; elle était déjà respectée des miniaturistes du XIe siècle [3], et elle remonte certainement plus haut. C'est dans un curieux passage qu'on attribuait à Bède, et qu'on trouve dans les *Collectanea* qui accompagnent ses œuvres [4], que se rencontre la plus ancienne mention de cette légende. « Le premier des Mages, dit le Pseudo-Bède, fut Melchior, un vieillard avec de longs cheveux blancs et une longue barbe... C'est lui qui offrit l'or, symbole de la royauté divine. Le second, nommé Caspar, jeune, imberbe, le teint coloré,.. honora Jésus en lui présentant l'encens, offrande qui manifestait sa divinité. Le troisième, nommé Balthazar, le teint brun (fuscus), portant toute sa barbe,.. témoigna, en offrant la myrrhe, que le fils de l'homme devait mourir ».

Les compilateurs du moyen âge semblent avoir accordé peu d'attention aux portraits tracés par le Pseudo-Bède : il ne les transcrivirent pas dans leurs livres. Mais les artistes furent moins dédaigneux : la tradition relative à l'âge des

1. Voir plus loin la figure 73.
2. Souvent on ne distingue pas le vieillard de l'homme d'âge mûr, mais le troisième Mage est toujours imberbe.
3. B. Nat. latin 17325 (XIe s.). Le premier Mage à la barbe blanche, le second la barbe rousse, le troisième est imberbe.
4. *Patrol.*, tome 94.

Mages se transmit dans les ateliers pendant des siècles[1].

Il faut noter encore qu'au XIIIe et au XIVe siècle le qualificatif de « fuscus » que le Pseudo-Bède applique à Balthazar ne fut jamais pris au pied de la lettre. C'est seulement au XVe siècle qu'un des rois Mages apparaît avec la figure d'un nègre. Les artistes furent conduits à cette interprétation nouvelle par les commentaires des théologiens. Dans les sermons d'alors on enseignait que les rois Mages, préfigurés dans l'Ancien Testament par les trois fils de Noé, Sem, Cham et Japhet, symbolisaient les trois races humaines, les trois parties du monde venant rendre hommage à Jésus-Christ[2].

Nos monuments du moyen âge nous montrent certaines scènes étranges de la vie des Mages qui ont souvent embarrassé les interprètes. A la façade de la cathédrale d'Amiens, au portail de droite, on peut voir, sous les grandes statues des rois Mages, plusieurs petits médaillons qui représentent leur histoire. Dans l'un, ils sont embarqués tous les trois et semblent voguer vers leur pays ; et dans l'autre, un personnage couronné ordonne de mettre le feu à un navire[3]. — Au moyen âge, les fidèles, très familiers avec la légende, reconnaissaient sans peine, dans les bas-reliefs d'Amiens, un épisode du retour des Mages que Jacques de Voragine nous raconte ainsi : « Comme Hérode ordonnait la mort des Innocents, il fut cité par une lettre devant César pour répondre à l'accusation de son fils. Et comme il passait à Tarse, il apprit que les trois rois s'étaient embarqués sur un navire du port, et dans sa colère il fit mettre le feu à tous les navires, selon ce que David avait dit : « Il brûlera les nefs de

1. Il semble bien que ce furent les artistes qui allèrent jusqu'à assigner aux Mages un âge précis. On disait en effet, au moyen âge, que le plus âgé des rois Mages devait avoir soixante ans, le plus jeune vingt, et l'autre quarante. Petrus de Natalibus, à la fin du XVe siècle, a recueilli cette tradition dans son *Catalogus sanctorum*. (Petrus de Natalib. Edit. de Lyon, 1519, f° 25).

2. Ce genre de symbolisme remonte très haut puisqu'on le trouve dans le *Commentaire* de Bède sur saint Mathieu. Lib. I, cap. II.

3. Maury, (*Essai sur les légendes*, p. 207), avait le premier signalé les bas-reliefs d'Amiens sans les expliquer.

Tarse en son courroux [1] ». La légende, comme beaucoup d'autres, est née d'un verset de l'Ancien Testament [2]. Elle était évidemment très populaire au XIIIe siècle [3], car les artistes s'en inspirèrent plusieurs fois. On voit les Mages revenant en bateau sur un des panneaux de la rose de Soissons [4], et sur le vitrail consacré à l'Enfance de Jésus-Christ qui orne la chapelle absidale de la cathédrale de Tours.

Hérode entra, lui aussi, dans le cycle légendaire des Mages. Tous les récits que Pierre Comestor, Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine nous font de l'horreur de ses dernières années ne passèrent pas dans l'art : les artistes n'en retinrent qu'un seul trait. — A la façade d'Amiens, au portail de gauche, on voit, sous les pieds de la statue d'Hérode, devant qui les rois Mages comparaissent, un personnage nu que deux serviteurs plongent dans une cuve. C'est le vieil Hérode qui essaie de retarder sa mort en prenant des bains d'huile : « Et Hérode avait déjà soixante-quinze ans, et il tomba dans une très grande maladie ; fièvre violente, pourriture et enflure des pieds, tourments continuels, grosse toux et des vers qui le mangaient avec grande puanteur, et il était fort tourmenté ; et alors, d'après l'avis des médecins, il fut mis dans une huile d'où on le tira à moitié mort [5] ». Hérode vécut encore assez pour apprendre que son fils Antipater n'avait pas caché sa joie en entendant le récit de l'agonie de son père. — La colère divine éclatait dans cette mort d'Hérode que Comestor avait rendue célèbre en l'insérant dans son *Histoire scolastique* [6]. L'imagier d'Amiens eut donc une idée ingénieuse en

1. *Leg. aur. De Innocent.*, cap. X. V. de Beauv., *Spec. hist.*, VII, 93. Ludolphe, *Vita Christi*, cap. XI.

2. La ville de Tharsis dont il est question dans l'Ancien Testament fut identifiée avec Tarse.

3. En Italie, jusqu'au XVIIIe siècle, on a fêté, le 1er mars, le retour des Mages.

4. Reproduits par de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre,* Pl. XXV.

5. *Leg. aurea. De Innoc.* cap. X (Traduct. Brunet).

6. P. Comestor, *Hist. scolast. In Evang.,* cap. XVI, d'après Josèphe. Voir aussi V. de Beauv., *Spec. hist.* Lib. VI, cap. C, et *Legend. aurea. De Innocent.* cap. X.

mettant sous les pieds d'Hérode triomphant le vieil Hérode vaincu : il annonçait l'avenir et la vengeance prochaine de Dieu.

La fuite en Égypte, que les évangélistes nous signalent d'un mot, fut un des sujets ou s'exerça le plus volontiers l'imagination populaire. Dans les récits légendaires, Jésus s'avance au milieu des miracles. Il dompte les dragons, les bêtes sauvages, désarme les brigands. L'eau qui a lavé ses langes ressuscite les morts. Aux légendes rapportées par les Évangiles apocryphes s'ajoutaient les traditions locales conservées par les Coptes, et de nombreux récits imaginés par les Arabes eux-mêmes [1].

Le moyen âge puisa discrètement dans ce riche trésor de légendes. Vincent de Beauvais se contente de transcrire l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*, le moins chargé de circonstances fabuleuses [2]. Quant à Jacques de Voragine, contrairement à son habitude, il se montre très sobre [3]. Les artistes le furent plus encore. De tant de légendes ils ne retinrent que celle de la chute des Idoles.

L'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* [4], et tous les auteurs du moyen âge rapportent qu'en entrant dans le temple de la ville de Sotime, que d'autres appellent Hermopolis, Jésus fit choir toutes les idoles pour que s'accomplit la parole d'Isaïe : « Voici que le Seigneur vient sur une nuée, et tous les ouvrages de la main des Égyptiens trembleront à son aspect ». A la nouvelle du miracle, le gouverneur de la ville, nommé Aphrodise, se rendit dans le temple, et quand il vit toutes les statues brisées, il adora Jésus. La tradition ajoutait que, dans la suite, Aphrodise était venu en Gaule, et qu'il avait prêché l'Évangile dans la Narbonnaise. On voulait qu'il eût été le premier évêque de Béziers.

1. *Dict. des apocryph.* Tome I, col. 995-996.
2. *Spec. histor.* Lib. VI, cap. XCIII.
3. *Leg. aur. De Innocent.* Cap. X.
4. Cap. XXIII.

L'histoire de la chute des idoles, qui est née, comme beaucoup de légendes apocryphes, d'un texte prophétique qu'il s'agissait de justifier, fut adoptée par l'Église. Elle autorisa les artistes à la représenter. On la retrouve dans toutes les séries peintes ou sculptées consacrées à l'Enfance. Le XIIIe siècle donna à la légende une forme abrégée, presque hiéroglyphique. On ne voit ni la ville, ni les prêtres, ni le temple, comme dans quelques œuvres d'art des hautes époques. Deux statues tombant de leur piédestal et se brisant par le milieu suffisent à rappeler le miracle. Un vitrail du Mans présente une particularité curieuse : les idoles égyptiennes sont multicolores : leur tête est d'or, leur poitrine d'argent, leur ventre de cuivre, leurs jambes, peintes en bleu, semblent de fer, leurs pieds sont couleur d'argile[1]. Il est évident que le peintre a pensé à la statue du songe de Nabuchodonosor, qui est devenue pour lui l'idole par excellence.

Voilà tout ce que la légende a fourni aux artistes. Il serait possible, cependant, qu'un détail, d'apparence insignifiante, qu'on remarque fréquemment dans les représentations de la fuite en Égypte, rappelât une autre tradition légendaire. Près de la Sainte Famille en marche on voit souvent un arbre. Est-ce seulement un signe destiné à nous rappeler les campagnes où cheminent les voyageurs ? Ou n'est-ce pas plutôt l'image de l'arbre merveilleux dont parlent les Apocryphes ? On lit, en effet, dans l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*, qu'au troisième jour de marche, la Vierge fatiguée s'assit sous un palmier et désira un de ses fruits. Saint Joseph lui fit remarquer combien l'arbre était élevé : « Alors l'enfant Jésus qui était dans les bras de la Vierge Marie, sa mère, dit au palmier : « Arbre, incline tes rameaux et nourris ma mère de tes fruits ». Aussitôt, à sa voix, le palmier abaissa sa cime jusqu'aux pieds de Marie. Ils purent recueillir les fruits qu'il portait et s'en nourrirent tous.

1. Publié par Hucher, *Vitraux du Mans*. C'est le vitrail de la chapelle de la Vierge consacré à l'Enfance de Jésus-Christ.

Le lendemain, au moment du départ, Jésus dit au palmier : « Palmier, j'ordonne qu'une de tes branches soit transportée par mes anges, et soit plantée dans le Paradis de mon père. Pour te récompenser, je veux qu'on dise à tous ceux qui auront vaincu dans le combat pour la foi : « Vous avez mérité la palme de la victoire ». Comme il parlait ainsi, voici que l'ange du Seigneur apparut se tenant sur le palmier, et il prit une des branches, et il s'envola par le milieu du ciel, tenant cette branche à la main [1] ».

Ce récit, que reproduit Vincent de Beauvais [2], se retrouve avec des variantes chez plusieurs écrivains du moyen âge. Mais, s'appuyant sur un passage de Cassiodore, ils ont tous remplacé le palmier par un pêcher [3]. Vincent de Beauvais, qui pourtant suit de très près l'*Évangile de la Nativité*, se range lui-même à l'opinion de Cassiodore. — Ce détail a son importance. A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, on voit, près de la Vierge montée sur un âne, un arbre chargé de fruits, qui a tout l'air d'être un pêcher. Si notre conjecture était exacte, ce serait donc la légende de l'arbre du désert que l'artiste aurait voulu rappeler. La présence de l'arbre dans plusieurs œuvres d'art de la même époque rend la conjecture très vraisemblable. Il figure dans un vitrail de la cathédrale de Lyon [4], et dans un vitrail de la cathédrale de Tours [5] où la fuite en Égypte est représentée.

Ce sont là les seuls traits apocryphes que le XIIIe siècle semble avoir admis dans la représentation de la fuite en Égypte. On ne trouve alors presque aucune trace de certaines légendes qui devinrent plus tard très populaires, et dont les artistes, à partir de la fin du XIVe siècle, et en particulier les

1. *Evang. Nativ. Mariæ et Infant. Salvat.* cap. XX et XXI. Trad. Brunet.
2. *Spec. hist.* Lib. VI, cap. XCIII.
3. Voir notamment Honorius d'Autun, *Specul. Eccles. Patrol.*, tome 172, col. 837. Il appelle l'arbre « *arbor persicus* » ; et *Leg. aurea. De Innoc.* cap. X.
4. Dans Cahier, *Vitraux de Bourges*. Pl. d'Etude, VIII.
5. Bourassé et Marchand, *Vitraux de Tours*. Pl. VII. A Chartres, portail vieux (chapiteau) l'arbre ne figure pas, mais la Vierge tient à la main une palme.

miniaturistes, s'inspirèrent souvent[1]. Nous voulons parler de la légende des voleurs et de celle du champ de blé.

Voici comment un incunable du XVe siècle nous raconte les deux traditions : « Marie et Joseph n'avoient point d'argent et il leur falloit porter leur enfant et fuir en étrange pays et déserts sauvaiges et chemins terribles, où ils trouvèrent des larrons, dont il en eut un qui leur fit bonne chère, en les renvoyant moult doucement et leur montrant le chemin, et, dit on que ce fut le bon larron qui fut sauvé à la Passion de Notre-Seigneur. Ainsi après que Notre Dame cheminoit ils vont trouver un laboureur qui seminoit du blé. L'enfant Jésus mit la main au sac et jeta son plein poing de blé au chemin ; incontinent le blé fut si grand et si meur que s'il eût demeuré un an à croître, et quand les gens d'armes de Hérodes qui quéroient l'enfant pour l'occire vinrent à celui laboureur qui cueilloit son blé, si lui vont demander s'il avoit point vu une femme qui portoit un enfant. « Oui, dit-il, quand je semois ce blé ». Lors les meurtriers se pensèrent qu'il ne savoit ce qu'il faisoit, car il avoit près d'un an que celui blé avoit été semé ; si s'en retournèrent en arrière[2] ».

Ces deux épisodes, dont le premier est emprunté aux Évangiles apocryphes[3], et le second à une source que nous n'avons pu découvrir, n'ont pas été accueillis par les compilateurs du XIIIe siècle ; on ne les trouve ni dans Vincent de Beauvais, ni dans Jacques de Voragine. Les deux légendes n'étaient sans doute pas inconnues alors, mais elles n'étaient pas encore entrées vraiment dans la littérature et dans l'art. Je n'ai jamais rencontré l'épisode du champ de blé dans nos cathédrales du XIIIe siècle.

Il se montre pour la première fois, si je ne me trompe, parmi les sculptures du XIVe siècle qui décorent le portail

1. V. notamment, B. Nat. latin 1158, Heures du XIVe siècle, et latin 921, Heures du XVe.

2. *De quelques miracles que l'Enfant Jésus fit en sa jeunesse,* 29 feuillets. Lyon, sans date (B. Nat.).

3. *Evang. Infant.,* cap. XXIII. Le bon et le mauvais larron sont nommés Titus et Dummachus.

sud de la belle église Notre-Dame d'Avioth, dans la Meuse.

Quant à la légende du larron, on ne la rencontre pas dans la période qui va de 1200 à 1350 [1].

IV

Les légendes apocryphes qui se rapportent à l'enfance de Jésus-Christ figurent donc en petit nombre dans l'art du XIIIe siècle. Elles apparaissent moins nombreuses encore dans les scènes empruntées à la vie publique du Sauveur. Comment, en effet, oser toucher au texte sacré, dans les passages les plus solennels. Comment oser attenter à la majesté de l'Évangile ? D'ailleurs ici les Apocryphes devenaient muets.

Cependant, la passion du merveilleux, le goût des combinaisons romanesques étaient bien forts au moyen âge. Si on ne pouvait changer une seule parole, un seul geste du Fils de Dieu, on pouvait au moins faire mille conjectures sur les malades qu'il avait guéris, sur les disciples qui l'avaient approché, sur les inconnus auxquels il avait parlé. Là, on pouvait, sans sacrilège, suppléer au silence des Évangiles.

Le moyen âge avait de la peine à admettre que ceux qui avaient vu et entendu Jésus fussent restés des hommes obscurs, et ne fussent pas devenus plus tard des chrétiens illustres et de grands saints. Les églises de France, notamment, étaient riches en traditions de ce genre : presque toutes voulaient avoir été fondées par un de ceux, si humble fut-il, qui avaient marché dans l'ombre du divin maître. C'étaient là les titres de noblesse de nos métropoles ecclésiastiques. —

1. Peut-être pourrait-on reconnaître l'épisode du bon larron dans le vitrail du chevet de la cathédrale de Laon (à droite). La fuite en Égypte y est, en effet, représentée d'une façon insolite. Saint Joseph a l'enfant dans ses bras, la Vierge est sur son âne, et un homme qui porte un petit baril, conduit l'âne. Cet homme pourrait bien être le bon larron servant de guide à la Sainte Famille. Une plaque émaillée de Limoges au Musée de Cluny (XIIIe siècle) nous montre une scène analogue.

Saint Martial, par exemple, qui fonda le siège de Limoges, était le jeune enfant de qui Jésus avait dit : « Si vous n'êtes semblable à cet enfant, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux [1] ». Plus tard, saint Martial avait servi à table le jour de la Cène, et il avait apporté l'eau avec laquelle Jésus avait lavé les pieds des apôtres [2]. Saint Sernin de Toulouse avait tenu la robe de Jésus-Christ pendant que saint Jean le baptisait dans le Jourdain. Saint Restitut, premier évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux, était l'aveugle-né guéri par le Sauveur. Zachée, le publicain qui regardait passer Jésus du haut d'un sycomore, était venu en Gaule chercher la solitude, et avait vécu de longues années sur la montagne sauvage où s'éleva plus tard Notre-Dame de Rocamadour. Enfin, on sait que la Provence se glorifiait d'avoir reçu l'Évangile de la bouche même de Lazare, accompagné de Marie-Madeleine et de Marthe.

On trouve dans l'art quelques traces de ces traditions. Sur un chapiteau roman du Musée de Toulouse qui représente la Cène, un serviteur, qui apporte un plat, a la tête nimbée. C'est évidemment saint Martial. A Tours, un vitrail consacré à saint Martial, montre le jeune saint versant l'eau sur les mains de Jésus-Christ et servant à table le Seigneur et les apôtres [3]. Un vitrail de Laon fait également assister saint Martial à la Cène en qualité de serviteur [4].

La plus singulière de ces légendes est sans aucun doute celle qui concerne les époux des noces de Cana. Une tradition très antique, puisqu'on la trouve déjà dans Bède, désignait par leur nom le fiancé et la fiancée dont l'Évangile

1. V. de Beauv., *Spec. histor.* Lib. VII, cap. XXIV.

2. Voir Ademarus, *Epistol. de Sancto Martiali. Patrol.*, tome 141, col. 95 (XIe siècle). Saint Bonaventure, *Méditat.* cap. LX. Ludolphe, *Passio Christi*, cap. LIII. La tradition concernant Saint Martial fut reçue par l'Église ; je la trouve dans un Lectionnaire manuscrit du XIIe s. B. Sainte Geneviève, n° 554, f° 69 v°.

3. Bourassé et Marchand, *Vitraux de Tours*, Pl. IV.

4. Florival et Midoux, *Vitraux de Laon*. M. Florival s'étonne de la présence d'un treizième apôtre nimbé. Il ne s'agit pas d'un apôtre, mais d'un disciple qui n'est autre que Saint Martial.

parle si peu. On disait que l'un était saint Jean et l'autre Marie-Madeleine. On expliquait ainsi, d'une façon ingénieuse, la présence de Jésus et de sa mère à ces noces. La Vierge et son fils avaient été, disait-on, invités par Salomé, sœur de Marie et mère de saint Jean : ils étaient venus en qualité de parents du nouveau marié. On ajoutait d'ailleurs que saint Jean avait abandonné sa femme le jour même de son mariage. Après le repas le Seigneur lui avait dit : « Laisse-là cette épouse et suis-moi ». Et Jean, choisissant la virginité, avait suivi le maître [1].

Cette bizarre tradition ne fut pas inconnue des artistes. On en a la preuve à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. On y observe en effet que le fiancé est nimbé : or, comme dans l'iconographie du moyen âge le nimbe n'est donné qu'aux saints, l'artiste, par cet attribut, désigne clairement saint Jean [2].

Une étude attentive des œuvres d'art de cette époque, et principalement des manuscrits, en offrirait certainement d'autres exemples [3].

V

La légende est absente des autres grandes scènes de l'Évangile. Le respect contenait l'essor de l'imagination.

Il faut arriver à la Passion pour rencontrer encore la légende. Comment eut-il pu en être autrement ? Les siècles mystiques, le XIIe et le XIIIe, rêvèrent sans cesse au drame inouï. Cette mort d'un Dieu, ce mystère des mystères, c'est le fond, c'est l'âme même de l'art du moyen âge. La croix,

1. Honor. d'Autun, *Spec. Eccles.* col. 834, V. de Beauv. *Spec. histor.* Lib. VII, cap. XI. Saint Bonavent., *Meditat*, cap. XXI. Sur cette légende voir Molanus, *Traité des Saintes Images.* Lib. III, cap. XX.

2. Le nimbe a été repeint, mais on peut être sûr qu'il n'a pas été imaginé par le restaurateur moderne.

3. J'en note un dans un manuscrit du XIIIe s. B. Nat. franç. 1765, f° 6. Un des fiancés seulement est nimbé comme à Notre-Dame.

alors, est partout et jusque dans le plan symbolique de la cathédrale. « La vie, dit magnifiquement Albert le Grand, n'est que l'ombre que projète la croix de Jésus-Christ : hors de cette ombre, il n'y a que mort[1] ».

De la Passion infatigablement méditée sont nés ces chefs-d'œuvre : le Stabat Mater, les Méditations de saint Bonaventure, la liturgie de la Semaine Sainte, les poèmes du cycle du saint Graal, l'immense Christ du vitrail de Poitiers mourant sur une croix « rougie de la pourpre royale[2] ».

Toutes ces merveilleuses fleurs sont nées d'une goutte du sang divin, comme ces roses que les vieux maîtres peignent sur le Calvaire.

La Passion fut, à vrai dire, l'unique étude du moyen âge. Saint François d'Assise, en qui le moyen âge s'incarne, poussa l'amour jusqu'à réaliser la Passion en lui, jusqu'à ne plus se distinguer de Jésus-Christ, jusqu'à souffrir de ses plaies. « O Seigneur, s'écrie saint Bernard, qui me consolera de t'avoir vu suspendu à la croix ?[3] »

Comment tant d'âmes ardentes se seraient-elles abstenues de rêver sur le texte sacré. La légende en effet a fleuri la marge du livre. Il y a, sur la Passion, des détails qui viennent on ne sait d'où : détails émouvants, et non plus puérils, et qu'on sent sortis du cœur même des foules chrétiennes. C'est la Vierge qui arrache le voile de son front pour couvrir la nudité de son fils sur la croix[4] ; ce sont les disciples qui recueillent le sang de Jésus-Christ dans le vase même de la Cène, dans ce vase sacré dont les poètes ont raconté la merveilleuse histoire ; c'est le centurion Longin qui recouvre la vue en recevant sur les yeux quelques gouttes du sang divin[5] ; c'est le démon, perché sur les bras de la croix, comme un oiseau sinistre,

1. *De laudib. beatæ Mariæ Virg.* Lib. I, cap. VII.
2. Expression de Fortunat : *crux ornata regis purpura.*
3. *Lementat. in passione Christi. Patrol.*, tome 184, col. 769.
4. Ludolphe, *Passio. Christ*, cap. LXIII. St Bonav., *Medit.*, cap. LXV.
5. V. de Beauv., *Spec. hist.*, Lib. VII, cap. XLVI. Ludolphe, *Passio.*, cap. XLVI. Le centurion est désigné par le nom de Longin dans l'*Evang. de Nicodème*, ch. X.

attendant l'âme de Jésus au passage pour examiner s'il ne trouvera pas quelque faute en elle, et s'enfuyant confondu [1].

La croix elle-même excitait la curiosité. On désirait connaître sa forme, ses dimensions. On la disait faite de quatre espèces de bois : le cèdre, le cyprès, le palmier, l'olivier ; secret merveilleux qu'on se transmettait avec mystère, que les corporations d'ouvriers gardaient avec respect et ne livraient qu'au nouveau compagnon [2]. On voulait encore que l'éclipse de soleil qui se produisit à la mort de Jésus-Christ ait été observée à Athènes par Denys l'Aréopagite. Denys, encore païen, s'émut de ce phénomène inexplicable, et éleva un autel « au Dieu inconnu [3] ».

Quelques-unes de ces légendes, qui pénétrèrent si avant dans la conscience populaire, se retrouvent dans l'art.

Le vase de la Cène, le saint Graal, se voit parfois au XIIIe siècle sous les pieds de Jésus crucifié [4]. Un peu plus tard, ce sont les anges eux-mêmes qui recueillent le sang divin. Quelquefois aussi, comme on le voit dans un vitrail d'Angers, le sang de Jésus tombe directement sur la terre en ruisseau. Le sang divin semble vouloir arroser le monde, et, suivant la pensée d'Origène, ruisseler jusqu'aux étoiles. — Les deux modes de représentation sont intéressants. Dans le premier exemple, le calice, qui reçoit le sang du Sauveur, nous rappelle que le sacrifice est éternel, qu'il n'est pas limité dans le temps, puisqu'il doit se renouveler tous les jours. Dans le second

1. V. de Beauv., *Spec. hist.* Lib. VII, cap. XLIII. Ludolphe, *Passio.*, LXIII.

2. V. de Beauv., *Spec. hist.* Lib. VI, cap. XLII. Ludolphe, *Passio.*, LXIII. On trouve, chez les auteurs du moyen âge, le vers mnémotechnique :

Ligna crucis : palmes, cedrus, cupressus, oliva.

On trouve jusque dans notre siècle chez les compagnons charbonniers le souvenir de ces anciennes légendes (Simon, *Histoire des compagnonnages*). La tradition des quatre bois de la croix est en contradiction avec celle de l'arbre du Paradis conservé dans la piscine probatique.

3. V. de Beauv. *Spec. hist.* Lib. VII, cap. XLIV.

4. Vitrail de Reims.

exemple, le ruisseau qui descend de la croix nous fait souvenir que le sacrifice est valable pour tout l'univers et n'est pas limité dans l'espace [1].

La légende du centurion Longin guéri au pied de la croix est quelquefois représentée. Pour nous faire comprendre le miracle l'artiste a eu recours à une mimique expressive. Longin porte la main à ses yeux comme un homme ébloui par la lumière [2].

Quant à la légende des quatre arbres dont la croix fut formée, il n'était pas facile de lui faire prendre une forme artistique. Les peintres verriers l'essayèrent pourtant. Je crois la reconnaître dans un vitrail de la cathédrale de Bourges consacré à la Passion [3]. Le peintre a précisément donné aux bois qui composent la croix quatre couleurs différentes [4]. Il est probable qu'il faut voir là autre chose qu'une coïncidence fortuite.

La légende de saint Denys l'Aréopagite observant l'éclipse n'a guère été représentée avant le XVe siècle [5].

Mais, de toutes les légendes qui se groupent autour de la Passion de Jésus-Christ, c'est sans contredit celle de la Descente aux Limbes qui eût la plus belle fortune. C'est aussi la plus grandiose. Nous en connaissons fort bien les origines. On la trouve pour la première fois avec tout son développement dans l'*Évangile de Nicodème,* que Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine, et les autres compilateurs du XIIIe siècle se sont contenté de transcrire [6]. L'*Évangile de Nicodème* a,

1. Les ivoires carolingiens montrent la Terre et la Mer assistant à la mort de J.-C. — Une œuvre d'orfèvrerie du XIIIe siècle, le pied de la croix de Saint-Omer, représente les quatre éléments pour signifier qu'ils participèrent à la rédemption.

2. Arsenal, ms. 570, f° 31 v°, XIIIe s., Heures de Metz ; et B. N. franc. 183, f° 9 v° (XIIIe s.).

3. *Vitraux de Bourges,* Pl. V.

4. Il faut, il est vrai, compter les cales qui soutienent la croix.

5. Un vitrail de Bourges (XVe s.), montre saint Denys observant l'éclipse. Dans le compartiment suivant on voit l'autel élevé au Dieu inconnu.

6. V. de Beauv., *Spec. hist.* Lib. VII, cap. LVI. *Leg. aurea,* cap. LIV.

au moins dans la seconde partie, un caractère de grandeur qui en fait une des plus belles œuvres de la littérature chrétienne des premiers temps [1].

Ce mystérieux récit aurait été écrit de la main de deux ombres silencieuses, de deux morts, ressuscités le jour où mourut Jésus-Christ, où les tombeaux s'ouvrirent. Ils se nommaient Carinus et Leucius, et ils étaient les fils du vieillard Siméon qui, jadis, reçut Jésus entre ses bras dans le Temple. Depuis leur résurrection, ils vivaient dans la ville d'Arimathie et priaient nuit et jour. « Quelquefois on entendait leurs cris, mais ils ne parlaient à personne et restaient silencieux comme des morts ». — Quand les prêtres apprirent qu'ils étaient ressuscités, ils les firent venir dans le Temple et les conjurèrent de leur expliquer ce mystère. Carinus et Leucius demandèrent du parchemin, et ils écrivirent ce qu'ils avaient vu dans l'autre monde.

Leur récit commence ainsi : « Lorsque nous étions avec tous nos pères au fond des ténèbres de la mort, nous avons été soudain enveloppés d'une lumière dorée comme celle du soleil, et une lueur royale nous a illuminés. Et aussitôt, Adam, le père de tout le genre humain, tressaillit de joie ainsi que les patriarches et les prophètes, et ils dirent : « Cette lumière, c'est l'auteur de la lumière éternelle, qui nous a promis de nous transmettre une lumière qui n'aura ni déclin ni terme ». Et tous les justes de l'Ancienne Loi se réjouirent en attendant l'accomplissement de la promesse. Cependant l'Enfer s'inquiétait ; le prince du Tartare craignait de voir arriver celui qui avait déjà bravé sa puissance en ressuscitant Lazare. « Lorsque j'ai entendu la force de sa parole, disait-il, j'ai tremblé. Nous n'avons pu retenir ce Lazare ; mais, nous échappant avec la vitesse de l'aigle, il est sorti d'entre nous ».

Comme il parlait ainsi, il se fit une voix comme celle des tonnerres, comme le bruit de l'ouragan : « Princes, enlevez

1. Suivant Tischendorf, l'*Évangile de Nicodème* pourrait remonter jusqu'au IIe siècle.

vos portes, et élevez-vous, portes éternelles, et le Roi de gloire entrera ».... Et le prince de l'Enfer dit à ses ministres impies : « Fermez les portes d'airain et poussez les verrous de fer, et résistez vaillamment ».

De nouveau il se fit une voix comme celle des tonnerres, disant : « Princes, enlevez vos portes, et élevez-vous, portes éternelles, et le Roi de gloire entrera »..... Et le Seigneur de majesté survint sous la forme d'un homme, et il illumina les ténèbres éternelles, et il rompit les liens, et sa vertu invincible nous visita, nous qui étions assis dans les profondeurs des ténèbres des fautes, et dans l'ombre de la mort des péchés ».

Le prince du Tartare, la Mort, et toutes les légions infernales sont saisies d'épouvante. « Qui es-tu ? » crient-ils à Jésus, « D'où viens-tu ? » Mais Jésus ne daigne pas répondre.

« Alors, le Roi de gloire, écrasant dans sa majesté la Mort sous ses pieds, et saisissant Satan, priva l'Enfer de toute sa puissance, et amena Adam à la clarté de la lumière. Et le Seigneur dit : « Venez à moi tous mes Saints qui étiez mon image et ma ressemblance ».

Et tous les Saints réunis dans la main de Dieu chantèrent ses louanges. David, Abacuc, tous les prophètes, récitaient des passages de leurs anciens chants où ils annonçaient en paroles mystérieuses ce qui s'accomplissait en ce jour. Et tous, guidés par l'archange Saint-Michel, entrèrent dans le Paradis où les attendaient Hénoch et Élie, les deux justes qui ne furent pas soumis à la mort, et le bon larron qui portait sur les épaules le signe de la croix.

Tel fut le récit qu'écrivirent sur le parchemin Carinus et Leucius. Quand leur œuvre fut terminée, ils la remirent entre les mains de Nicodème et de Joseph. « Et tout d'un coup ils furent transfigurés, et ils parurent couverts de vêtements d'une blancheur éblouissante, et on ne les vit plus [1] ».

Cette vieille épopée chrétienne, digne de Milton et de Dante, semble être une magnifique paraphase du verset

1. *Evang. de Nicod.* Traduct. Brunet.

d'Isaïe : « O Mort, où est ta victoire? O Mort, où est ton aiguillon [1] ? » Bien que l'œuvre fut notoirement apocryphe, elle renfermait de telles beautés que les Pères et les docteurs ne se montrèrent jamais sévères pour elles. Ils y trouvèrent souvent de belles inspirations [2].

Les artistes les imitèrent. La descente aux limbes, telle que le XIIIe siècle la conçut, est une traduction presque littérale de l'*Évangile de Nicodème*. Jésus s'avance comme un triomphateur. Il porte à la main la croix de victoire, à laquelle le XIVe siècle attachera une oriflamme blanche, comme une bannière à la lance d'un chevalier. Il marche sur les portes arrachées de leurs gonds qui, en tombant, ont écrasé la Mort et Satan. L'Enfer s'ouvre devant lui : c'est une gueule de monstre, la gueule béante du Léviathan biblique qui semble prête à le dévorer [3]. Mais Jésus plante le bout de sa croix dans la mâchoire menaçante et tend la main à Adam [4]. Derrière Adam, les trecentistes italiens représentent parfois les patriarches et tous les saints de l'Ancienne Loi [5]. Nos peintres verriers, plus synthétiques, se contentent de nous montrer Adam et Ève, nus tous les deux, et comme revêtus d'une innocence nouvelle [6].

Là ne s'arrêtent pas les emprunts faits par les artistes du

1. On admettait d'ailleurs que Saint Paul avait déjà fait allusion à la descente aux Enfers dans un passage de ses Épitres (Ad Coloss. II, 2) : Expolians principatus et potestates (scilicet infernales). Voir *Specul. histor.* Lib. VII, cap. XLIX.

2. La légende entra même dans la littérature de langue vulgaire. Elle se trouve dans les manuscrits français de la Passion (P. Meyer, *Romania*, 1877, p. 226) ; elle donna lieu aussi à des poèmes séparés (P. Meyer, *Romania*, 1887, p. 51).

3. Nous dirons d'où vient cette gueule de monstre (Livre IV, chap. VI, *Le Jugement dernier*).

4. Les exemples sont trop nombreux pour que nous puissions les énumérer. Citons seulement un vitrail de Bourges (*Vitraux de Bourges*, Pl. V), et un vitrail de Tours (*Vitraux de Tours*, Pl. VIII).

5. Par exemple à la Chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella.

6. A côté d'Adam et d'Eve on voit quelquefois un ou deux personnages sans attributs. Les démons assistent généralement à la victoire de J.-C. Au tympan de Saint Yved de Braisne (aujourd'hui au Musée de Soissons), le démon a une chaine au cou, aux pieds et aux mains. Reproduit dans Fleury, *Antiquités de l'Aisne*, tome IV, p. 23.

XIIIe siècle aux Apocryphes. Ils connurent quelques-unes des légendes relatives aux apparitions de Jésus-Christ après sa mort. Il est rare, il est vrai, de rencontrer au XIIIe siècle la fameuse apparition de Jésus à sa mère, le matin de Pâques, que les vitraux et les miniatures de la Renaissance nous offrent si fréquemment. Un vitrail de Chartres nous en offre pourtant un exemple [1]. L'apparition de Jésus à Marie figurait probablement à Notre-Dame de Paris dans la partie de la clô-

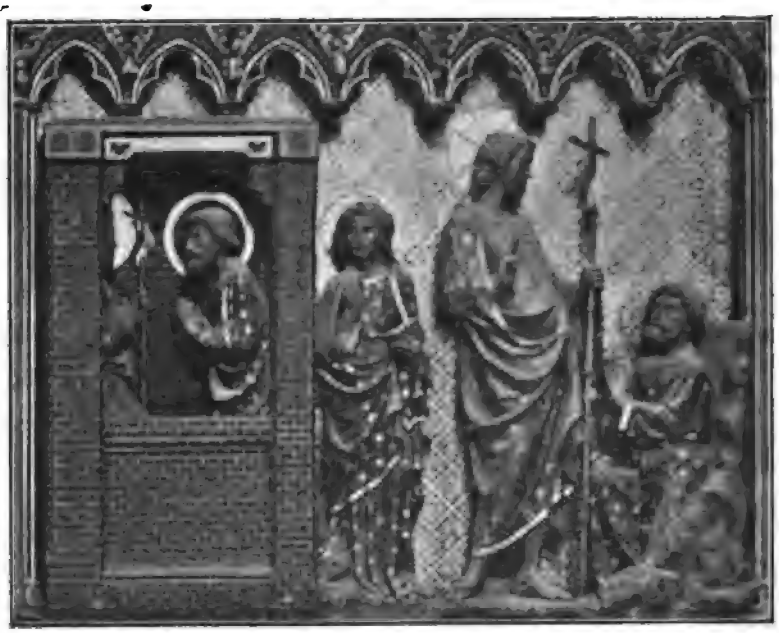

Fig. 72. Saint Pierre et saint Jean au tombeau.
Apparition de Jésus à saint Pierre. (Notre-Dame de Paris).

ture du chœur qui a été détruite. Car il est visible que l'artiste avait entrepris de représenter toutes les apparitions de Jésus-Christ, authentiques ou légendaires, en suivant pas à pas la *Légende dorée*, qui n'oublie pas l'apparition de Jésus à sa mère [2]. — Cette même clôture d'ailleurs nous montre l'appa-

1. Vitrail de Chartres, façade occidentale. Le vitrail est du XIIe siècle. V. aussi B. Sainte Geneviève, ms. 1130, f° 220 (XIVe s.).

2. *Leg. aurea. De resurrectione*, cap. LIV. Comparer l'ordre des ap-

rition apocryphe de Jésus à saint Pierre (fig. 72). On disait que saint Pierre, après la mort du Maître, s'était réfugié dans une caverne de la montagne. Là, il pleurait sur la mort du Seigneur et sur sa propre lâcheté, quand Jésus ressuscité vint se montrer à lui et le consoler. A Notre-Dame de Paris, un rocher en forme de grotte, d'où saint Pierre émerge, rapelle la légende [1].

Voilà à peu près toutes les circonstances apocryphes que les artistes insérèrent dans l'histoire de l'Enfance, de la Vie publique, de la Passion et de la Résurrection de Jésus-Christ.

VI

Jusqu'à présent nous n'avons parlé que des légendes écrites qui passèrent pendant des siècles de livre en livre, et que les artistes se transmirent avec la même fidélité.

Mais n'y eut-il pas d'autres légendes? N'y eut-il pas une tradition orale sur les principaux évènements de la vie de Jésus-Christ qui n'a pas laissé de trace dans les livres? — On serait tenté de le croire quand on étudie de près certaines œuvres d'art du moyen âge. Qu'on examine, par exemple, les principales représentations de la Cène que le XIIe et le XIIIe siècle nous ont laissées. On voit presque toujours Jésus-

paritions dans la *Légend. dorée* et à N.-D. de Paris, on verra qu'il est le même. Nous avons expliqué plus haut (Livre IV, ch. II), que les bas-reliefs de Paris étaient en rapport avec la liturgie de la semaine qui suit Pâques.

1. *Leg. aurea, Ibid.* — A Notre-Dame de Paris, à côté de la scène de l'apparition de Jésus à Saint Pierre dans la grotte, on en voit une autre qui est difficile à expliquer (fig. 72). Jean et Pierre sont arrivés au tombeau. Pierre entre le premier et il aperçoit Jésus ressuscité dans le tombeau. Il me semble que l'artiste a confondu deux récits en un seul : d'abord le passage de l'Évangile de Saint Jean où il est dit que Jean arriva le premier au tombeau, mais qu'il laissa passer Pierre qui entra et *vit le linceul ;* puis, une tradition rapportée par Saint Jérôme (*Lib. de script. eccles.* cité par Saint Bonavent., *Méditat.,* cap. LXXIII) qui veut que Pierre ait *rencontré Jésus* au moment où il se dirigeait vers le tombeau.

Christ et tous les apôtres assis d'un côté de la table, tandis que Judas est seul de l'autre. Devant le Maître est un plat qui contient un poisson [1]. Le thème est si scrupuleusement respecté par trois ou quatre générations d'artistes, il est reproduit avec une telle fidélité dans les œuvres d'art les plus diverses, qu'on peut se demander s'il n'y a pas là quelque légende populaire dont le souvenir s'est perdu.

On peut dire que la même question se pose à chaque instant quand on étudie avec attention l'art du moyen âge. Pourquoi, pendant au moins deux siècles, les rois Mages sont-ils représentés couchés tous les trois dans le même lit, enveloppés dans la même couverture, au moment où l'ange vient les avertir de ne pas retourner vers Hérode? Depuis le vieux chapiteau du cloître Saint-Trophime, à Arles, jusqu'au vitrail de Lyon [2], jusqu'au vitrail du Mans [3], jusqu'au tympan du portail nord de la cathédrale de Chartres, on suit ce curieux motif à la trace. — Pourquoi Jésus-Christ est-il attaché à la croix par quatre clous jusqu'à la fin du XIIe siècle, et par trois seulement à partir du XIIIe? — Les textes sont muets. Si ce sont là des légendes elles ont disparu tout entières.

En réalité il ne s'agit plus ici de légendes populaires mais de simples traditions d'ateliers.

Quelques-unes de ces formules remontent très haut : peut-être ont-elles été imaginées aux premiers siècles du christianisme dans quelque couvent de Constantinople. Mais d'autres sont beaucoup plus récentes. Quand on étudie l'art du XIIIe siècle, on en voit naître quelques-unes sous ses yeux.

Donnons-en un exemple. Pendant la plus grande partie du XIIIe siècle on remarque quelque incertitude dans la scène de l'Adoration des Mages : la composition n'est pas arrêtée, les

1. Citons quelques exemples. La Cène est ainsi représentée dans les vitraux de Bourges, de Laon, de Tours, consacrés à la Passion. Dans les manuscrits même formule : B. Nat. latin, 1077 (XIIIe s.). et n. acq. lat. 1392 (XIVe s.). — Même chose sur un cuivre doré et repoussé, originaire de Limoges, aujourd'hui au Musée de Cluny (XIIIe s).

2. *Vitraux de Bourges*, Etude VIII.

3. *Vitraux du Mans*, Hucher, Pl. VI.

variantes sont nombreuses. Dans les dernières années du XIIIe siècle la formule est enfin trouvée. Le premier des rois Mages, le vieillard, est à genoux (fig. 73). Il vient de quitter sa couronne, et il présente son offrande à Jésus. Le second, l'homme d'âge mûr, est debout à côté de lui : il a la couronne sur la tête et d'une main tient un vase. Mais au lieu de diriger ses regards vers l'enfant, il tourne la tête du côté du roi Mage qui le suit, et, de l'autre main, il lui montre l'étoile qui vient de s'arrêter au-dessus de l'étable. Le dernier roi, jeune homme imberbe, est aussi debout et couronné. Il porte de la main droite le vase aux offrandes et semble attentif aux paroles de son compagnon. Cette formule pittoresque est très heureuse puisqu'elle introduit du mouvement et une sorte de petit drame dans une scène hiératique.

Fig. 73. L'Adoration des Mages (B. Nat. manusc. latin 17326, seconde moitié du XIIIe siècle).

Le type de l'adoration des Mages, trouvé dans la seconde partie du XIIIe siècle, fut désormais consacré. Les artistes lui demeurèrent fidèles pendant un siècle : bas-reliefs, vitraux, miniatures, nous le montrent sans une variante pendant tout le XIVe siècle [1]. C'est dans les manuscrits qu'on suit le mieux

1. Voici quelques exemples : Sculpture, clôture du chœur de N.-D. de Paris. Vitraux, Sens (abside), (*Vitraux de Bourges,* étude XV et XVI), Tours, (Bourassé et Marchand, Pl. VII), Reims (abside). Dans le vitrail de Reims, le deuxième Mage montre l'étoile sans se retourner, ce qui prouve que le vitrail de Reims est plus ancien que les précédents. — Ivoires, au Louvre, A 34, A 35, A 40, 51, 54 (Diptyques du XIVe et du commencement du XVe siècle). Au Musée de Cluny, n° 1074 (XIVe s.), n° 322 (XIVe s.), n° 1077 (XIVe s.). Manuscrits, B. Nat. franç., 24429, f° 59 v° (XIIIe s.), latin, 10434 (XIIIe s.), 1328 (XIIIe s.), 1077 (XIVe s.), 1394 (XIVe s.). Ste Geneviève, n° 102, f° 129 v° (XIIIe s.), n°

les tâtonnements des artistes. Un coup d'œil jeté sur l'adoration des Mages pourrait permettre presque de dater un Bréviaire ou un livre d'Heures. Suivant que la composition s'éloigne ou se rapproche de la formule indiquée il faut rapporter le manuscrit au commencement ou à la fin du XIIIe siècle. On assiste vraiment dans les manuscrits aux hésitations qui précèdent la découverte.

Nous devons aux artistes du XIIIe siècle plusieurs innovations du même genre. Tout en restant profondément respectueux de la tradition, ils se sont efforcés d'introduire la vie dans l'art encore immobile du XIIe siècle. Un geste heureux leur suffit. Au XIIe siècle, par exemple, dans la fuite en Egypte, Joseph tient l'âne par la bride et marche droit devant lui en portant ses hardes sur son épaule au bout d'un bâton. Au XIIIe siècle, rien n'est changé, sinon que Joseph détourne la tête et jette un regard de sollicitude sur la mère et sur l'enfant [1]. — Dans la scène de la Visitation, Elisabeth et Marie ne sont plus immobiles l'une en face de l'autre. Au XIIIe siècle, Elisabeth met doucement la main sur la poitrine de Marie et s'émerveille de sentir son sein gonflé [2].

Ces innovations si discrètes et si touchantes furent accueillies avec faveur par tous les artistes. Elles donnent à l'art du treizième siècle un caractère nouveau.

Ainsi, les détails ingénieux ou émouvants qui apparaissent alors dans l'art ne sont empruntés ni à des légendes écrites, ni à des traditions orales : imaginés par des artistes inconnus ils se transmirent dans les ateliers pendant plus d'un siècle.

103, f° 18 v° (XIVe s.), n° 1130, f° 175 (XIVe s.). Arsenal, n° 280 (XIIIe s.), 279 (XIIIe s.), 595 (XIVe s.), 572 (fin du XIVe ou commencement du XVe). Le type commence à se déformer dans ce dernier manuscrit. C'est le plus jeune des rois Mages qui montre l'étoile.

1. Clôture du chœur de N.-D. de Paris. Vitraux de Lyon (*Vitraux de Bourges*, étude VIII), Châlons-sur-Marne (*Ibid.* Pl. XII), Sens (*Ibid.* Etudes XV et XVI). — Manuscrits B. Nat. latin 1077 (XIIIe), latin 1394 (XIVe), franç. 1765 (XIVe). — Arsenal, 288 (XIVe), 595 (XIVe).

2. Clôture de N.-D. de Paris. Tours, vitrail (*Vitraux de Tours*, Pl. VII), Manuscrits. B. Nat. franç., 24429, f° 59 (XIIIe s.), latin, 1328 (XIIIe s.), 1394 (XIVe s.). — Arsenal, n° 595, f° 301 v° (XIVe s.).

On peut se demander si toutes ces règles ne furent pas mises par écrit, et ne formèrent pas une sorte de *Somme* que tout artiste était tenu de connaître. — L'extraordinaire ressemblance qui se remarque entre des œuvres d'art exécutées pour des cathédrales aussi éloignées que Bourges, par exemple, et Le Mans pourrait le faire croire. Dans les chantiers de nos églises, dans les ateliers permanents que les Italiens appellent « opera del duomo », on se transmettait sans doute de génération en génération un manuel d'iconographie, un *Guide* des peintres et des sculpteurs. Un pareil traité devait ressembler au livre du moine Denys que Didron découvrit au Mont-Athos. Le fameux *Guide de la peinture*, écrit par un moine grec, ne date, il est vrai, que du XVIe siècle, mais les plus anciennes traditions s'y perpétuent. Rien ne change dans l'Orient immobile. Aujourd'hui les peintres de l'Athos, qui décorent leurs chapelles neuves en observant les règles que leur a transmises le moine Denys, peignent exactement comme leurs prédécesseurs du moyen âge. C'est par un livre de ce genre que durent se maintenir chez nous les règles de l'iconographie et l'unité de l'art religieux pendant la longue période que nous étudions. Ce livre nous ne l'avons pas, mais il semble qu'on en trouve des fragments épars chez certains écrivains.

Il y a telle page de saint Bonaventure dans ses *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* qui semble être empruntée à ce *Guide* perdu. Dans son livre, le docteur Séraphique, le commentateur du livre des *Sentences*, oublie sa science et ne veut parler qu'au cœur. Il écrit pour « sa chère fille », une humble religieuse de Sainte-Claire. En vrai Franciscain, il parle un latin populaire, une langue naïve et colorée. Les scènes qu'il décrit sont si vivantes qu'il semble en avoir été le témoin. Il est pieusement agenouillé dans le fond du tableau, comme les vieux maîtres dans leurs fresques. Il assiste à la fuite en Égypte ; il veut que sa chère fille aussi fasse partie du cortège et qu'elle porte l'enfant pour soulager la mère fatiguée.

Un tel livre est précieux pour l'histoire de l'art, car il est

visible que saint Bonaventure se souvient parfois des œuvres des artistes. Il décrit la descente de croix d'après les vitraux de son temps. « On place, dit-il, deux échelles à l'opposé l'une de l'autre aux côtés de la croix. Joseph (d'Arimathie) monte sur l'échelle du côté droit et s'efforce d'arracher le clou de la main du Seigneur. La chose était difficile, parce que le clou était long et gros et enfoncé très avant dans le bois. Il n'y avait pas moyen d'en venir à bout sans presser fortement sur la main du Seigneur. Mais il n'y a pas là de violence : Joseph agit loyalement et le Seigneur accepte tout. Le clou, une fois arraché, Jean fait signe à Joseph de le lui donner, pour que Notre-Dame ne puisse le voir. Puis Nicodème arrache le clou de la main gauche et le donne de même à Jean. Après cela Nicodème descend et passe au clou des pieds. Or Joseph soutenait le corps du Seigneur. Heureux Joseph qui mérita d'embrasser de la sorte Jésus ! Alors Notre-Dame prend avec respect la main droite de son fils qui pend, et la porte à sa bouche. Elle la considère avec des torrents de larmes et de douloureux soupirs [1] ».

Saint Bonaventure n'a eu que peu de choses à imaginer, car il avait des modèles sous les yeux. Les épisodes de la scène qu'il décrit avaient été inventés par les peintres et les sculpteurs. Dans les vitraux et les bas-reliefs l'échelle est en effet dressée le long de la croix ; Joseph soutient le corps du Seigneur, Marie prend sa main droite, et Nicodème, armé des tenailles, décloue les pieds. La page de saint Bonaventure est la description la plus exacte qu'on puisse donner de la descente de croix des verrières de Bourges et de Chartres [2]. On y trouve la précision qu'on pourrait demander à un *Guide* de

1. S. Bonavent., *Méditat.*, ch. LXVIII.

2. *Vitrail de Bourges* (Cahier Pl. V). A Bourges, Joseph soutient le corps. Nicodème n'en est encore qu'à la main gauche. Chartres (Cahier *Vitraux de Bourges*, étude I) et Chartres (*Ibid.* Pl. XII) : Nicodème décloue les pieds. — Même tradition chez les miniaturistes. Bib. Nat., latin, 1077, f° 12 v° et f° 175 (XIVe s.), franç., 1765, f° 47 v° (XIVe s.). Le geste de Joseph donnant les clous à saint Jean n'est pas indiqué dans les œuvres d'art.

la peinture ; le *Manuel du Mont Athos* n'est pas plus explicite[1]. Saint Bonaventure n'a pas emprunté de semblables détails à la tradition écrite, car on ne les trouve consignés nulle part : il s'est seulement rappelé les œuvres d'art qu'il avait contemplées dans les églises[2]. Ici, l'art a réagi sur la littérature : les artistes ont créé la légende.

On pourrait donc dans saint Bonaventure, parfois aussi dans Ludolphe le Chartreux, retrouver quelques pages du *Guide de la Peinture* que nous n'avons plus[3].

Ce livre, du reste, en étudiant de près les œuvres d'art du XIIIe siècle, nous pourrions presque le refaire. Après avoir comparé un certain nombre de bas-reliefs, vitraux, miniatures, il ne serait pas très difficile d'en rédiger les principaux chapitres. Voici, pour prendre un exemple, comment on peut imaginer que le *Guide* décrivait la sortie du tombeau : « Le tombeau ouvert. Jésus debout met la jambe droite[4] hors du tombeau. Il bénit de la main droite et tient de la main gauche la croix triomphale à longue hampe. Deux anges se tiennent à droite et à gauche, l'un portant un flambeau,

1. Voici le passage du *Manuel du Mont Athos* (p. 197) ; on verra que le thème de la descente de croix ne fut pas conçu tout à fait de même en Orient et en Occident : « Montagnes. La croix fixée en terre et une échelle appuyée à la croix. Joseph monte au haut de l'échelle, tient le Christ embrassé par le milieu du corps et le descend. Au bas, la Sainte Vierge debout. Elle reçoit le corps dans ses bras et en baise le visage. Derrière la Mère de Dieu des hommes portant des parfums. Marie Madeleine prend la main gauche du Christ et l'embrasse. Derrière, Jean le Théologos debout et baisant la main droite du Christ. Nicodème s'incline et arrache les clous des pieds du Christ, à l'aide de tenailles ; près de lui, une corbeille ; au-dessous de la croix, la tête d'Adam comme au crucifiement ».

2. Ludolphe le Chartreux suit sur la descente de croix la même tradition que saint Bonaventure. *Pass.*, cap. LXV. « L'un arrache les clous, l'autre soutient le corps inanimé de peur qu'il ne tombe à terre. Marie levant alors les bras saisit la tête et les mains de son cher fils qu'elle attire et presse sur son cœur ». — Tous les deux s'inspirent des œuvres d'art.

3. Dans saint Bonaventure et dans Ludolphe se trouve rappelée la tradition (imaginée par les artistes) qui veut qu'après la descente de croix la Vierge se soit placée près de la tête de J.-C. et Madeleine près de ses pieds (saint Bonavent. LXVIII et Ludolphe, *Passio*, LXV).

4. Plus rarement la jambe gauche.

l'autre un encensoir [1]. Au-dessous du tombeau, dans un arcature trilobée, trois soldats de petite taille sont représentés endormis [2] ». Voilà comment, pendant près de cent cinquante ans, fut représentée la sortie du tombeau.

Les règles du *Guide* devaient être énoncées avec la plus

Fig. 74. Le Portement de croix. Fragment d'un vitrail du Mans.

grande précision, car on trouve, entre les œuvres d'art de cette époque, de surprenantes ressemblances. Ces ressemblances sont telles qu'il faut nécessairement admettre que le *Guide* était accompagné de dessins. Qu'on examine, par exemple, la scène du portement de croix dans le vitrail de la Passion de Bourges (fig. 64). Jésus-Christ, le bras gauche levé, porte sur son épaule une large croix en forme d'X. Devant lui, Simon le Cyrénéen, le manteau rejeté en arrière, se penche pour soutenir la croix. Derrière Jésus se tiennent deux femmes. — La

1. Parfois ils ont chacun un flambeau.

2. Voici quelques exemples, *Vitrail de Bourges* (Cahier Pl. I). *Vitrail du Mans* (Hucher). Saint Géréon de Cologne (Cahier, *Vitr. de Bourges.* Etude XII). Manuscrits, B. Nat. n. acq. latine 1392 (XIIIe s.). B. Sainte Genev. 102 (XIIIe s). f° 255. Arsenal 570 (XIIIe s.). f° 41, v° 1.

scène est reproduite au Mans dans le vitrail de la Passion avec une telle exactitude que les moindres détails, le jet même du manteau de Simon, sont identiques (fig. 74). Comment expliquer de pareilles ressemblances ? — La surprise augmente quand on examine la même scène dans un vitrail de la cathédrale de Tours également consacré à la Passion [1]. L'attitude de Jésus, des femmes, de Simon, est identique : tout au plus peut-on remarquer que Simon est un peu moins incliné à Tours qu'à Bourges et au Mans. Faut-il supposer que les trois vitraux soient du même artiste ? — On ne sera guère disposé à l'admettre quand on aura noté qu'à la cathédrale de Sens on trouve la même scène traitée d'une façon presque identique [2]. De semblables analogies ne peuvent s'expliquer que par des modèles, ou si l'on veut des poncifs, répandus dans tous les ateliers.

Si nous possédions un *Corpus* de tous les vitraux du XIIIe siècle, nous pourrions faire mille curieuses remarques du même genre. Nous pourrions retrouver tous les canons de l'art du moyen âge, et rédiger presque à coup sûr les chapitres du *Guide de la peinture* du XIIIe siècle.

La tradition écrite, on le voit, n'explique pas tout dans l'art du moyen âge : il faut tenir le plus grand compte de ce qu'on pourrait appeler la tradition artistique. Il faut se garder de vouloir retrouver des légendes apocryphes où il n'y a que de simples formules d'ateliers. Ces libertés, d'ailleurs, se réduisent à peu de chose. Dans un siècle respectueux comme le XIIIe, on ne s'écarte guère des Livres saints ou des légendes tolérées par l'Église. Un geste, un regard, une attitude, telle fut la part d'invention de nos graves artistes. Ils exprimaient sobrement, en restant fidèles aux règles, aux antiques traditions, l'émotion qu'ils ressentaient à la lecture de l'Évangile.

1. *Vitr. de Bourges*, Etude IV.
2. *Vitr. de Bourges*. Etude XVIII. La scène est la même, il y a, en plus, un soldat. Simon n'a plus le manteau.

VII

Aucun des personnages du Nouveau Testament ne doit plus à la légende que la Vierge. L'Évangile, qui la laisse à peine entrevoir, qui lui fait prononcer de rares paroles, sembla de bonne heure insuffisant. On voulut connaître sa famille, son enfance, les circonstances de son mariage, ses dernières années, sa mort. Ainsi naquirent, aux premiers siècles, les récits apocryphes qui charmèrent le moyen âge. La figure de la Vierge apparaît sur un fond de légendes, comme dans les tableaux des vieux maîtres allemands elle se détache sur une haie de roses.

Dans nos églises, les récits apocryphes de la vie et de la mort de Marie se voient partout. C'est un fait curieux qu'au XIIIe siècle la légende ou l'histoire de la Vierge soient sculptées aux portails de toutes nos cathédrales. Qu'elle ait cette place d'honneur dans celles qui lui sont consacrées, à Notre-Dame de Paris, de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Laon, de Senlis, rien d'étonnant à cela : mais ce qui est plus surprenant c'est de voir qu'à Saint-Etienne de Bourges, à Saint-Etienne de Sens, à Saint-Jean de Lyon elle a également son portail[1]. Elle qui se montrait rarement dans les vieilles églises romanes, qui laissait à son fils et aux apôtres la grande façade de Saint-Gilles, les portails de Saint-Trophime, de Vézelay, de Moissac, elle est maintenant partout. Dans nos cathédrales, à partir du XIIIe siècle, se trouve non loin de l'autel, dans l'axe de l'église, une belle et profonde chapelle qui lui est consacrée. On devine qu'elle a aussi une place d'honneur dans les âmes.

Le XIIIe siècle est par excellence le siècle de la Vierge. Les cloches de la chrétienté sonnent l'Angelus. Saint Dominique

1. MM. Guigue et Bégule (*Cathédrale de Lyon*, p. 72) conjecturent très justement, d'après des contours encore visibles, qu'un des portails mutilés de la cathédrale de Lyon était consacré à la Vierge.

répand le rosaire en son honneur. On récite tous les jours son Office[1]. Nos plus belles cathédrales s'élèvent sous son vocable. La pensée chrétienne, méditant depuis des siècles sur le mystère d'une Vierge élue de Dieu, entrevoit alors l'idée de la Conception immaculée : l'abbaye de Cantorbéry, au XIe siècle[2], et la mystique église de Lyon, au XIIe, en célèbrent la fête. Les moines, toujours occupés de la Vierge dans leur solitude, exaltent ses perfections : plus d'un eut mérité le titre de Doctor Marianus qu'on donna au solitaire d'Ecosse. Les ordres nouveaux, les Franciscains, les Dominicains, vrais chevaliers de la Vierge, répandent son culte dans le peuple.

Ce sont trois moines qui écrivirent les plus beaux livres que ces temps aient produits en l'honneur de Marie. Il faut lire les *Sermons* de saint Bernard, le *De Laudibus beatae Mariae* du dominicain Albert le Grand, et le *Speculum beatae Mariae* du franciscain saint Bonaventure, pour se faire une idée juste des sentiments que le XIIe et le XIIIe siècle professaient pour la Vierge. Saint Bernard, qui commenta si souvent le *Cantique des Cantiques*, en applique à Marie toutes les métaphores[3]. Il la pare de tous les noms gracieux ou mystérieux qu'il rencontre dans la Bible. Elle est le buisson, l'arche, l'étoile, la tige fleurie, la toison, la chambre nuptiale, la porte, le jardin, l'aurore, l'échelle de Jacob[4]. Il nous la

1. Sur l'Office quotidien de la Vierge qui est d'origine monastique voir Batiffol, *Hist. du bréviaire romain*. Paris, 1894, in-12, p. 162.

2. *Ibid.*

3. Tout le moyen âge d'ailleurs vit en Marie la fiancée du Cantique des Cantiques. Voir Honor. d'Autun, *Sigillum beatæ Mariæ. Patrol.*, tome 172; Guibert de Nogent, *Liber de laudibus beatæ Mariæ. Patrol.*, tome 156; P. Comestor, *Sermon sur l'Assomption. Patrol.*, tome 198 ; Alain de Lille, *Elucidat. in Cantic. Cantic. Patrol.*, tome 210. Enfin le jour de la Nativité (parfois le jour de l'Assomption) de la Vierge, on lisait le Cantique des Cantiques. Ex. B. Sainte Geneviève, ms. 138 f° 223 (Lectionnaire du XIIIe s.) ; n° 131, f° 186 (Lectionn. du XIIIe s.) ; n° 124, f° 123 v° (Lectionn. XII-XIIIe s.) ; n° 125 f° 148 (Lectionn. XIIIe s).

4. Saint Bernard, *Patrol.*, tome 184, col. 1017. Gautier de Coincy semble se souvenir de saint Bernard quand il écrit dans le Prologue de ses *Miracles de N.-D.* (Ed. Poquet, Paris, 1857).

Elle est la fleur, elle est la rose
En cui habite, en cui repose

montre partout présente dans l'Ancien Testament, annoncée à toutes ses pages [1].

Saint Bonaventure commente l'Ave Maria en un volume. Chaque mot est un profond mystère qu'il dévoile. Dans ce livre singulier, la scolastique, les mauvaises étymologies [2] n'arrivent pas à étouffer la poésie. Saint Bonaventure développe avec un véritable emportement lyrique de splendides métaphores. Marie est l'aurore qui a précédé en ce monde et qui a annoncé le soleil de justice. Elle apparaît à la fin de la longue nuit des anciens jours. Comme l'aurore nous achemine de la nuit profonde à la pleine lumière, Marie nous conduit du péché à la grâce. Elle est l'intermédiaire entre l'homme et Dieu. « Marie, s'écrie-t-il, est notre aurore : imitons les ouvriers qui partent au lever du jour, et travaillons quand se lève notre aurore [3] ».

Le livre d'Albert-le-Grand sent davantage l'école [4]. Dans cette longue *Somme* en douze livres il passe en revue toutes les vertus de Marie et tous ses noms symboliques. Les divisions tripartites, quadripartites abondent. Mais bien souvent

Et jour et nuit Sainz esperiz,
.....
C'est la douceurs, c'est la rousée
Dont toute riens est arousée ;
C'est la dame, c'est la pucèle,
.....
C'est la fontaine, c'est le doiz
Dont sourt et viens miséricorde,
C'est le tuyau, c'est le conduiz,
Par où tout bien est aconduiz
C'est la royne des archanges,
C'est la pucèle à cui li anges
Le haut salu dist et porta.

1. Albert le Grand (*Biblia Mariana*) suit également Marie à travers l'Ancien Testament.

2. *Ave* pour lui vient de *a* privatif et de *væ* qui signifie malheur. Marie entendit trois fois *ave* pour que les trois malédictions (væ, væ, væ), que profère l'aigle de l'Apocalypse soient effacées (*Spec. Beatæ Mariæ*, Lectio II, Edit. de Mayence, 1609, Tome VI). Même doctrine dans le *De laudib. beat. Mariæ* d'Albert le Grand.

3. *Spec. beat. Mariæ*, Lect. XI.

4. Albert le Grand, *De laudib. beat. Mariæ, Opera*, Lyon, 1651, tome XX.

(Fig. 75. Vierge de Chartres
(Notre-Dame de la belle verrière). Première moitié du XIIIe siècle.

le grave docteur s'émeut : il s'attendrit sur l'humilité de Marie. C'est cette humilité, dit-il, qui fit violence à Dieu, qui attira le Seigneur du ciel sur la terre [1].

Dans tous ces livres composés à la gloire de la Vierge l'idée qui revient le plus souvent peut-être c'est que Marie est *reine*. Marie, dit saint Bonaventure, est à la fois la reine du ciel, où elle trône au milieu des anges, la reine de la terre, où elle manifeste fréquemment sa puissance, enfin la reine des enfers, où elle a tout pouvoir sur les démons [2]. Il la compare ailleurs à une reine qui entre dans son palais avec un roi [3].

Parmi tant d'idées, de sentiments qui se groupèrent alors autour de la Vierge, l'idée de royauté fut celle que les artistes comprirent le mieux et exprimèrent le plus fortement. La Vierge du XIIe siècle et du commencement du XIIIe est une reine. Au portail occidental de Chartres, à la porte Saint-Anne de Notre-Dame de Paris [4], elle apparait assise sur son trône avec une solennité royale. Elle a la couronne sur le front, le sceptre fleuri à la main, et elle soutient l'enfant qui repose sur ses genoux. Telle elle se montre aussi dans le magnifique vitrail de Laon [5], dans le vitrail de Chartres consacré à l'arbre de Jessé, et dans celui qu'on appelle « la belle verrière » (fig. 75). Il semble que nos vieux artistes aient voulu réaliser la parole des docteurs : « Marie est le trône de Salomon [6] ». Jésus enfant repose en effet sur elle comme sur un trône. Marie est une reine qui porte le roi du monde. A aucune époque les artistes ne surent donner autant de grandeur à l'image de la mère de Dieu.

A la fin du XIIIe siècle, au seuil du XIVe, cette vierge des théologiens, majestueuse comme une pure idée, parut trop

1. *De Laudib. beat. Mariæ*, Lib. I, cap. V.
2. *Spec. beat. Mariæ*. Lect. III.
3. *Spec. beat. Mariæ*. Lect. XIII, voir aussi Albert le Grand, *De laudib. beat. Mariæ*. Lib. V, cap. XIII.
4. Les deux tympans sont certainement de la même main.
5. Florival et Midoux, *Vitraux de Laon*. Pl. I.
6. Albert le Grand, *De laudib. beat. Mariæ*. Lib. X, cap. II.

loin de l'homme. Tant de miracles que le XIIIe siècle lui attribuait, tant d'apparitions où elle s'était montrée au pécheur miséricordieuse, souriante, avaient fini par la rapprocher de nous. C'est alors que les artistes, fidèles interprètes des sentiments du peuple, conçurent la Vierge familière et charmante du portail nord de Notre-Dame de Paris, et la Vierge dorée d'Amiens. La Vierge d'Amiens, la plus belle des deux, est une svelte jeune fille qui porte légèrement l'enfant et le contemple avec un gracieux sourire (fig. 76). Des anges soutiennent son auréole, et sa haute couronne semble bien lourde pour sa jeune tête. La Vierge est devenue une femme, une mère.

Au milieu du XIVe siècle, le groupe de la Vierge et de l'enfant, si solennel un siècle auparavant, n'aura plus rien que d'intime. Au Musée de Cluny, on voit l'enfant Jésus, joyeux petit Bourguignon aux oreilles écartées, jouer avec l'anneau de fiancailles de sa mère, l'anneau si vénéré de Pérouse [1]. Le respect a baissé mais non l'amour. Les idées théologiques que représente la Vierge deviennent de plus en plus inaccessibles aux artistes. Ils ont beau, comme autrefois, entendre réciter à l'Office de Notre-Dame « que le Dieu infini a voulu s'unir à une Vierge, et qu'elle a porté dans son sein celui que le monde ne peut contenir », ils ne savent plus refaire les Vierges surhumaines du passé, ils se contentent de faire sourire la mère et l'enfant.

Bientôt ils rendront la Vierge plus humaine encore par la douleur. Mais la « Mater dolorosa » qui a inspiré à l'art du XVe siècle tant de chefs-d'œuvre, cette vierge vieillie avant l'âge qui pleure sur le front sanglant de son fils, n'appartient pas aux siècles que nous étudions. L'art s'est trouvé ici un peu en retard sur la littérature. On chantait déjà depuis longtemps le « Stabat mater », on célébrait les sept douleurs de Notre-Dame, on répétait avec Albert-le-Grand qu'elle était

1. Musée de Cluny, Vierge de l'École de Bourgogne : Donation Timbal, sans numéro.

Fig. 76. La Vierge dorée d'Amiens (Fin du XIIIe siècle).

le « martyr des martyrs »[1] — et les artistes n'avaient pas encore osé exprimer cette douleur. C'est à peine si on aperçoit ça et là, sur un vitrail du XIVe siècle, une épée symbolique plantée dans le cœur de Marie au pied de la croix[2], ou encore, comme sur les ivoires sculptés, une lance qui va du côté de Jésus au cœur de sa mère.

Si les artistes se sont affranchis d'assez bonne heure des idées des théologiens, ils sont en revanche toujours restés fidèles aux légendes. C'est aux Apocryphes qu'ils empruntèrent presque tous les épisodes de la vie de Marie. Il importe de montrer quels livres, quels traditions les inspirèrent.

Les artistes du XIIIe siècle n'eurent pas l'idée de représenter, comme ceux de la Renaissance, la Vierge avant qu'elle soit née. Le XIIIe siècle le cède ici au XVe. C'est à la fin du moyen âge qu'on vit apparaître sur les vitraux, les tapisseries, ou dans les livres d'Heures, la jeune fille aux long cheveux qu'entourent la rose, l'étoile, le miroir, la fontaine, le jardin fermé. La Vierge ici n'existe pas encore ; pur concept, elle est antérieure à tous les temps, elle est la pensée éternelle de Dieu. Une si haute idée, et si bien faite pour inspirer les artistes contemporains de saint Bonaventure ou de Dante, leur fut pourtant inconnue. On lisait cependant déjà à l'Office de la Vierge le verset biblique : « J'ai été créée dès le commencement et avant les siècles[3] ».

Les artistes du XIIIe siècle ne remontèrent pas non plus dans la généalogie de la Vierge jusqu'au père et à la mère de sainte Anne. Ils ne racontèrent pas l'étrange histoire de saint Fanuel, ni celle de la mère de sainte Anne qui conçut sa fille en respirant une rose[4]. Ils ne remontèrent pas plus haut que sainte Anne, dont ils représentèrent parfois, con-

1. *De laudib. beat. Mariæ*. Lib. III, cap. XII.
2. Vitrail de Fribourg en Brisgau (*Vitraux de Bourges*, Etude XII.)
3. « Ab initio et ante sæcula creata sum ». Arsenal ms. 106 et 107 (XIVe s.).
4. Wace dans son poème de la Conception raconte cette histoire de Fanuel. Voir P. Meyer, *Romania*, 1877, p. 235. Voir aussi Douhaire, *Cours sur les Apocryphes* dans l'*Université catholique*, tome IV et V.

formément à la légende, les trois époux et les trois filles [1]. Mais de semblables représentations, fréquentes au XVe siècle, sont rares au XIIIe [2] : les artistes gothiques s'attachèrent uniquement à l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim, son premier époux.

Cette légende célèbre nous a été conservée par trois évangiles apocryphes : le *Protévangile de Jacques*, l'*Évangile de la Nativité de Marie,* dont on attribuait le texte à saint Mathieu et la traduction latine à saint Jérôme, et enfin l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur.* De ces trois livres — que le moyen âge connut tous les trois [3] — c'est le dernier qui est le plus souvent cité [4], c'est à lui que Vincent de Beauvais [5] et Jacques de Voragine empruntèrent la plupart des faits apocryphes qu'ils ont mêlés à la vie de Marie. C'est à lui surtout que les artistes ont demandé leur inspiration [6]. C'est donc à lui que nous emprunterons le récit de la miraculeuse conception de la Vierge.

1. Sur les trois époux Joachim, Cléophas, Salomé, qu'Anne épousa successivement sur l'ordre d'un ange et dont elle eut trois filles, les trois Marie, et sur la postérité de ces trois filles, mères de Jésus-Christ, des deux Jacque, majeur et mineur, de Simon, de Jude et de Jean et de Joseph le juste, nous avons les vers de Vinc. de Beauvais :

> Anna viros habuit Joachim, Cleophæ, Salomeque ;
> Tres parit : has ducunt Joseph, Alphæus, Zebedæus ;
> Christum prima ; Joseph, Jacobum cum Simone Judam
> Altera ; quæ restat Jacobum parit atque Joanem.

(Spec. hist., Lib, VI, cap. VII).

2. Vitrail de Bourges (le reste est consacré à saint Jean l'évangéliste).

3. L'abbesse Hrotswitha mit les deux premiers en vers latin. *Patrol.*, tome 137.

4. Cité par Jacq. de Vorag., *Leg. aur. De annonciat.* ; par Albert le Grand, *De Laudib. Beat. Mariæ*, Lib. V, cap. II.

5. Vincent de Beauvais cite cependant deux fois l'Évangile du Pseudo-Mathieu *(Spec. histor* , L. VI, cap. LXXII). Il désigne *l'Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* sous le nom d'*Évangile de Jacques,* parce qu'en effet le récit commence par ces mots : « Moi Jacques, fils de Joseph, plein de de la crainte de Dieu, j'ai écrit ». L'Évangile de Jacques dont parle Vinc. de Beauv. ne doit pas être confondu avec le *Protévangile de Jacques*.

6. Le *Protévangile de Jacques* doit être écarté, car il n'y est pas question de la *Porte d'or* que nos artistes représentent toujours. L'*Évangile*

« Il y avait en Israël un homme nommé Joachim, de la tribu de Juda, et il gardait ses brebis, craignant Dieu dans la simplicité et dans la droiture de son cœur ». Le récit commence sur ce ton biblique. Depuis vingt ans Joachim avait épousé Anne, et il n'en avait pas d'enfant. C'est pourquoi, un jour qu'il était monté au Temple pour faire son offrande au Seigneur, il fut repoussé par un scribe qui lui dit : « Il ne te convient pas de te mêler aux sacrifices qu'on offre à Dieu, car Dieu ne t'a pas béni, puisqu'il ne t'a pas accordé de rejeton en Israël ». Joachim se retira en pleurant et il n'osa pas retourner chez lui, mais il s'en alla dans les montagnes, au milieu de ses troupeaux, parmi les bergers. Pendant cinq mois, Anne se lamenta en l'attendant, ne sachant ni s'il était vivant, ni s'il était mort. Un jour qu'elle était en prière elle vit sur une branche de laurier un nid de passereau. « Elle poussa un profond gémissement et elle dit : « Seigneur, Dieu tout puissant, toi qui as donné de la postérité à toutes les créatures, aux bêtes et aux serpents, aux poissons et aux oiseaux, et qui fais qu'elles se réjouissent de leurs petits, je te rends grâce puisque tu as voulu que seule je fusse exclue des faveurs de ta bonté ; car tu connais, Seigneur, le secret de mon cœur ; j'avais fait vœu dès le commencement de mon mariage, que, si tu m'avais donné un fils ou une fille, je te l'aurais consacré dans ton saint Temple ». Et quand elle eut dit cela, soudain l'ange du Seigneur apparut devant sa face lui disant : « Ne crains point, Anne, car ton rejeton est dans le conseil de Dieu, et ce qui naîtra de toi sera en admiration dans tous les siècles jusqu'à leur consommation ». Et, lorsqu'il eut dit cela, il disparut de devant ses yeux[1] ».

Le même ange apparut à Joachim au milieu de ses troupeaux et lui ordonna de revenir à Jérusalem. « Sache au

de la Nativité doit l'être aussi, car, dans ce texte, au moment de la rencontre, Anne n'est pas accompagné de sa servante, ni Joachim d'un de ses bergers — personnages que nos artistes, et surtout les trecentistes italiens aiment à représenter.

1. *Hist. de la Nativ.* chap. II.

sujet de ta femme, dit-il, qu'elle concevra une fille qui sera dans le Temple de Dieu, et l'Esprit Saint reposera sur elle ». Et il lui ordonna d'offrir un sacrifice à Dieu. « Or, il arriva que lorsque Joachim offrit le sacrifice, l'ange du Seigneur remonta aux cieux avec l'odeur et la fumée du sacrifice. Alors Joachim se prosterna la face contre terre, et il y resta depuis la sixième heure jusqu'au soir[1] ».

Cependant il se mit en route avec ses bergers, et marcha pendant trente jours. Comme il approchait de Jérusalem, Anne revit l'ange qui lui dit : « Va à la porte qu'on appelle la Porte d'or, et rends-toi au devant de ton mari, car il viendra à toi aujourd'hui ». Elle se leva promptement et se mit en marche avec ses servantes, et elle se tint près de cette porte en pleurant ; et lorsqu'elle eut attendu longtemps, et comme elle était près de tomber en défaillance de cette longue attente, elle vit Joachim qui venait avec ses troupeaux. Anne courut se jeter à son cou rendant grâce à Dieu[2] ».

Ensuite Anne conçut, et après neuf mois accomplis, elle enfanta une fille à laquelle elle donna le nom de Marie.

Ce récit, tout apocryphe qu'il fut, n'avait pas été rejeté par l'Église du moyen âge. Le jour de la fête de la Nativité de la Vierge on avait l'habitude de le lire aux fidèles. De temps en temps un évêque montrait quelques scrupules. « Je vous lirais ce livre aujourd'hui, dit Fulbert de Chartres, s'il n'avait été condamné par les Pères[3] ». Ce qui ne l'empêche pas, dans un autre sermon pour la fête de la Nativité, de raconter toute l'histoire d'Anne et de Joachim[4]. Certaines églises se montrèrent si peu sévères pour la légende qu'elles l'introduisirent dans leurs Lectionnaires. On la lisait, notamment dans les églises normandes, le jour de la Nativité,

1. Chap. III.
2. Chap. III.
3. Fulbert de Chartres, *Sermo IV. Patrol.*, tome 141.
4. Fulbert de Chartres, *Sermo V.* — Même chose dans Honorius d'Autun, Sermon pour la Nativité dans le *Spec. Eccles. Patrol.*, tome 172. col. 1001.

comme en témoignent un Lectionnaire de Coutances et un Bréviaire de Caen [1].

Il n'est donc pas surprenant de rencontrer dans nos cathédrales l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim. A Chartres, les successeurs de Fulbert n'eurent pas ses scrupules, car ils laissèrent sculpter toute cette histoire sur les chapiteaux du portail occidental [2]. Elle reparut plus tard au portail nord mais avec plus de discrétion. Sous la grande statue de sainte Anne on voit, en effet, Joachim au milieu de ses troupeaux [3]. — A Notre-Dame de Paris, le premier linteau du portail Saint-Anne nous montre la même légende ; elle se continue dans les voussures de droite, où on reconnaît Joachim parmi les bergers et la rencontre à la Porte d'or. Un vitrail du Mans placé dans la chapelle de la Vierge représente une partie de l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim (fig. 77 [4]).

La rencontre à la Porte d'or est de tous ces sujets celui qui revient le plus fréquemment [5]. Les artistes de la fin du moyen âge s'y attachent avec une prédilection marquée. C'était, en effet, la seule façon qu'ont eut encore imaginé de représenter l'Immaculée Conception [6]. On répétait, bien que l'erreur eut été condamnée par les docteurs [7], que Marie avait été conçue à ce moment du baiser d'Anne et de Joachim. C'est pourquoi, un artiste italien du XIVe siècle, dans un tableau

1. B. Sainte Genev., ms. 131 (Coutances ou Saint-Lo (?) XIIIe s.). Arsenal, ms. 279, f° 465 v° (Breviaire de Caen, XIIIe s.).

2. Pour la description voir Bulteau, tome II, p. 36 et suiv.

3. Très mutilé.

4. Le vitrail du Mans que nous reproduisons, représente dans le bas Joachim chassé du Temple, la Vierge présentée au Temple, puis la Vierge gravissant l'escalier du Temple, la rencontre à la Porte d'or, un ange s'entretenant avec la Vierge dans le Temple, la Vierge en majesté.

5. La rencontre à la Porte d'or se voit dans des vitraux consacrés à l'Enfance de J.-C. (Le Mans, Beauvais).

6. Voir Hucher, *Bullet. monum.*, 1855 et Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, tome I. La confrérie de l'Immaculée Conception, établie à Saint-Séverin, semble avoir adopté pour emblème, dès le XIIIe s., la rencontre à la Porte d'or.

7. S. Bernard, *Epist. 174 ad canon. Lugdun.*

exquis, nous montre un ange qui rapproche pour ce saint baiser la tête des deux époux [1].

L'histoire des premières années de la Vierge et de son mariage accompagne presque toujours dans les œuvres d'art celle de sa Conception. A Chartres, comme à Paris et au Mans, le voyage à Jérusalem et la présentation de Marie au Temple font suite à la légende d'Anne et de Joachim. Je ne vois pas qu'ont ait essayé, sauf au Mans, de représenter la vie de la Vierge dans le Temple, que l'*Évangile de la Nativité* nous raconte si complaisamment [2]. L'auteur anonyme de ces pages atteint à la suavité de certains tableaux de Fra Angelico. La Vierge est si belle qu'on peut à peine soutenir l'éclat de son visage, elle est si grave que ses jeunes compagnes n'osent ni rire devant elle, ni parler haut, elle est si pure que les anges descendent pour s'entretenir avec elle et lui apporter sa nourriture. Le vitrail du Mans, représente la conversation de la Vierge et d'un ange dans le Temple (fig. 77).

Quant au mariage de la Vierge, on en reconnaît sans peine les épisodes à Chartres, à Paris, et dans un vitrail de la chapelle de la Vierge au Mans [3]. La légende en est bien connue. — Quand la Vierge eut quatorze ans, le grand-prêtre voulut la marier, mais elle refusa. Il résolut alors de la confier à la protection d'un homme de la tribu de Juda. Il fit savoir à tous ceux de la tribu qui n'étaient pas mariés qu'ils devaient venir le lendemain dans le Temple, une baguette à la main. Les baguettes seraient mises dans le Saint des Saints, puis on les rendrait à chacun. Celui que Dieu aurait choisi verrait une colombe sortir du sommet de sa baguette. Les baguettes furent rendues et la colombe ne parut point. Mais l'ange vint avertir le grand-prêtre qu'il

1. Reproduit par G. de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. IV, p. 86.

2. Ch. VI.

3. Vitrail des changeurs. Le vitrail est consacré presque tout entier à l'histoire apocryphe de la Vierge. Plusieurs scènes sont obscures (les trois jeunes filles devant un roi ; la jeune fille enfermée à qui un homme parle de l'autre côté du mur).

Fig. 77. Vitrail de sainte Anne et de saint Joachim.
(Le Mans). D'après Hucher.

avait oublié dans le sanctuaire la baguette de Joseph, et dès qu'il la lui eut remise, une colombe toute blanche s'envola dans le Temple [1].

La colère des prétendants n'est pas indiquée dans le texte et n'apparaît que plus tard dans les œuvres d'art [2].

A partir de ce moment Marie sort du demi-jour de la légende pour entrer dans la lumière de l'Évangile. L'Annonciation, la Visitation, toutes les scènes où elle est mêlée, sont dessinées trop nettement dans le Nouveau Testament, pour que l'artiste ait eu l'idée d'aller chercher ses modèles ailleurs. Au XIIIe siècle, en effet, nous ne voyons pas qu'on ose s'écarter du texte sacré. Cependant, dans certaines régions où les anciennes traditions étaient très fortes, on voit, même dans les scènes les plus solennelles, se glisser quelques détails apocryphes. A la cathédrale de Lyon, dont les vitraux, bien qu'ils soient du XIIIe siècle, offrent de singulières réminiscences d'un art très antérieur, on remarque, dans la scène de l'Annonciation, un fuseau entre les mains de la Vierge [3]. Il y a là un souvenir des Évangiles apocryphes. D'après l'histoire de la Nativité, Marie, une fois fiancée à Joseph, continua à filer pour le Temple. Le grand-prêtre lui avait donné plusieurs compagnes qui travaillaient avec elle : mais à elle seule était échu l'honneur de tisser le voile de pourpre du Saint des Saints. Elle y travaillait quand l'ange se présenta pour la seconde fois devant elle [4]. « Le troisième jour, comme

1. *Hist. de la Nativ. de Marie et de l'Enf. du Sauveur,* ch. VIII. — *L'Evangile de la Nat. de Marie* (ch. VII), dit que la baguette fleurit et qu'une colombe se posa sur elle.

2. Le plus ancien exemple se rencontre au XIVe siècle dans une œuvre d'art italienne : le tabernacle d'Orcagna à Or San Michele. Un des prétendants lève la main sur saint Joseph, voir de Surigny, *Ann. arch.*, tome XXVI, p. 79.

3. Guigue et Bégule, *La cathédrale de Lyon*, p. 116. Voir aussi Cahier, *Vitraux de Bourges*, Pl. d'Etude VIII. — Citons, parmi les traits qu'on s'étonne de rencontrer dans des vitraux du XIIIe siècle, la Vierge de la Nativité étendue sur un matelas comme dans les miniatures byzantines, et les Saintes Femmes se dirigeant vers un tombeau de forme ronde très semblable à celui des ivoires carolingiens.

4. L'ange s'était montré pour la première fois à elle à la fon-

elle tissait la pourpre de ses doigts, il se présenta à elle un jeune homme dont il est impossible de dépeindre la beauté. En le voyant, Marie fut saisie d'effroi et se mit à trembler ; et il lui dit : « Ne crains rien, Marie, tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu concevras et que tu enfanteras un roi dont l'empire s'étendra sur toute la terre [1] ». Au XIIIe siècle, c'est à Lyon qu'on rencontre pour la dernière fois la légende en question : mais si on remontait dans les siècles antérieurs, on la trouverait très fréquemment. M. Rohault de Fleury a établi que la corbeille remplie de laine, ou simplement le fuseau, figuraient presque toujours dans la scène de l'Annonciation, avant le XIIe siècle [2]. Telle était l'autorité des Apocryphes dans les hauts temps. Le peuple, d'ailleurs, n'oublia jamais complètement la vieille tradition : les légers fils qui flottent en automne s'appellent encore aujourd'hui les fils de la Vierge.

Un vitrail du XIIe siècle, à la cathédrale d'Angers, emprunte à la légende un autre détail. Au moment de l'Annonciation, contrairement à toute vraisemblance, une jeune fille est représentée aux côtés de Marie. La présence de ce personnage ne peut s'expliquer que par les Évangiles apocryphes. *L'Histoire de la Nativité de Marie* nous apprend, en effet, que le grand prêtre donna pour compagnes à la Vierge, dans la maison de Joseph, cinq jeunes filles : Rebecca, Sephora, Suzanne, Abigée et Zahel [3]. Le peintre d'Angers a supposé que l'une d'elles avait assisté à l'Annonciation.

L'art du XIIIe siècle, dans la scène de l'Annonciation, revient à la grave simplicité de l'Évangile. La Vierge et l'ange, debout l'un en face de l'autre, sont seuls. La Vierge ne trahit son émotion que par un léger mouvement de la main. La scène est solennelle comme le mystère qu'elle représente. Elle ne comporte aucun décor. Au XIIIe siècle, on

taine (*Hist. Nativ. Mariæ* cap. IX). Des ivoires latins reproduisent la scène.

1. *Hist. Nativ. Mar.* cap. IX.
2. R. de Fleury, *La Sainte Vierge*, tome I. Pl. VII, IX, X, XI.
3. *Hist. Nativ. Mariæ* cap. VIII.

ne voit ni le léger portique où prie la Vierge italienne, ni la chaste petite chambre, la cellule de béguine, où médite la Vierge des Flandres. Rien ne détourne notre attention des deux acteurs du mystère.

Cependant, dans le courant du XIIIe siècle, commence à apparaître un détail symbolique, dont il ne me semble pas qu'on ait compris le sens. Une fleur à haute tige s'élève dans un vase entre la Vierge et l'ange. Cette fleur n'est pas encore un lis, et elle ne symbolise pas, comme on pourrait le croire, la pureté de Marie. Elle rappele un autre mystère. Les docteurs du moyen âge, en tête desquels il faut citer saint Bernard, admettaient que l'Annonciation avait eu lieu au printemps, « au temps des fleurs ». Ils croyaient en trouver une preuve dans le nom même de Nazareth qui signifie « fleur ». De sorte que saint Bernard avait pu dire : « La fleur a voulu naître d'une fleur, dans une fleur, au temps des fleurs [1] ». — La fleur apparaît dans beaucoup de vitraux du XIIIe siècle : qu'il nous suffise de citer ceux de Sens et de Bourges [2]. On la rencontre presque toujours dans les miniatures de la même époque. Quand elle manque, on peut affirmer que c'est inadvertance de l'artiste, car l'ordonnance de la scène était scrupuleusement fixée, et on n'y changea rien pendant près d'un siècle. L'ange debout, les deux ailes tombant parallèlement, lève la main droite, et tient de la gauche un phylactère sur lequel on lit : *Ave Maria*. La Vierge debout aussi, tient un livre de la main gauche, et fait de la main droite un geste d'étonnement. Entre eux se place le vase et la fleur [3]. Telle est l'origine des merveilleuses fleurs que les primitifs italiens détachent sur l'or des fonds entre la Vierge et l'ange de l'Annonciation.

1. Nazareth interpretatur flos, unde dicit Bernardus, quod flos nasci voluit de flore, in flore, et floris tempore. *Leg. aur.* cap. LI. *De Annonciat.*

2. *Vitraux de Bourges.* Pl. d'étude XV et XVI et Pl. XXVII.

3. Voici qqs. exemples. St-Genev. ms. 102, f° 291 v° (XIIIe s.) et 103 (XIVe s.), dans cet exemple, la fleur, indéterminée jusque-là, devient un lis. Arsenal ms. n° 279 f° 54 et f° 382 (XIVe s.).

Nos artistes du XIIIe siècle rejetèrent avec beaucoup de tact de la vie de la Vierge quelques circonstances apocryphes chères aux Orientaux. Par exemple, ils ne commirent pas la faute de représenter, comme on le fit à Saint-Marc de Venise au XIIe siècle, sous l'influence des Byzantins, l'épreuve de l'eau amère. Il y avait quelque inconvenance à supposer que la Vierge, pour prouver sa virginité, avait été obligée de boire l'eau de l'épreuve, et de montrer au grand prêtre, après avoir fait sept fois le tour de l'autel, qu'aucun signe ne paraissait sur son visage [1].

Je ne trouve plus dans la vie de la Vierge, telle qu'on la représentait au XIIIe siècle, qu'un seul trait légendaire. On supposait que son séjour chez Elisabeth s'était prolongé assez longtemps pour qu'elle ait pu assister à la naissance de saint Jean-Baptiste [2]. On voulait que le Précurseur, entrant en ce monde, ait été accueilli par elle, porté entre ses bras. On voit parfois dans les œuvres d'art de cette époque, près du lit de sainte Elisabeth, une femme nimbée qui n'est autre que la Vierge [3]. C'est ainsi que le Sauveur encore au sein de sa mère, et le précurseur, au moment de sa naissance, s'étaient trouvés rapprochés. Le moyen âge s'en tint à cette tradition, et il ne représenta jamais, comme les artistes de la Renaissance, comme Léonard de Vinci et Raphael, les deux enfants jouant sous la garde de la Vierge et des anges.

Il faut arriver aux derniers moments de la Vierge pour retrouver la légende. L'histoire de sa mort, de son Ascension, de son couronnement est tout entière apocryphe. Mais ces récits furent si populaires qu'il n'est peut être pas une seule de nos grandes cathédrales qui n'en présente au moins un épisode. Les églises qui sont consacrées à la Vierge montrent presque toujours son couronnement à la place d'honneur, dans un tympan, dans un pignon, dans un gâble de la façа-

1. *Hist. Nativ. Mariæ* cap. XII.
2. *Leg. aur. De Nativ. Sanct, Johan. Bapt.* cap. LXXXVI (d'après Pierre Comestor); et Ludolphe le Chartreux, *Vita Christi*, cap. VI.
3. Vitrail de saint Père de Chartres (XIVe siècle).

de [1]. Le couronnement de la Vierge a été sculpté jusqu'à trois fois dans la seule cathédrale de Paris [2], et cinq bas-reliefs y sont consacrés à sa mort et à son Assomption [3].

Aucun sujet ne fut donc plus populaire. L'Église qui laissa sculpter ces légendes sur toutes nos cathédrales, ne les accueillit pourtant pas dans ses livres liturgiques. Je les ai vainement cherchées dans les vieux Lectionnaires de la fin du XIIe siècle, si hospitaliers aux récits apocryphes, et dans les Bréviaires du XIIIe. A l'office de l'Assomption, on lisait une lettre de saint Jérôme adressée à Paula et à Eustochie sur la mort de la Vierge. La lettre est grave et un peu froide. Saint Jérôme y parle avec beaucoup de réserve des traditions légendaires qui avaient cours de son temps. « Rien n'est impossible à Dieu, dit-il, mais, pour moi, j'aime mieux ne rien affirmer [4] ». L'ardente piété populaire avait besoin de certitudes. Les doutes de saint Jérôme eussent semblé impies aux foules candides. D'ailleurs, ce tombeau d'où la Vierge était sortie à l'appel de son Fils, les croisés l'avaient vu dans la vallée de Josaphat, ils l'avaient embelli, orné de lampes d'or ; il leur était cher comme un endroit sanctifié par le plus beau des miracles de Jésus-Christ.

Aussi l'Église ne voulut-elle pas enlever aux fidèles la joie de croire aux merveilleux récit de la Mort et de l'Assomption de Marie. On l'attribuait à Méliton, disciple de saint Jean, et

1. Chartres (tympan de la porte centrale, façade du nord) ; Reims (gâble du portail central) ; Laon (portail central) ; Bourges (à droite du portail central) ; Sens (id.) ; Rouen (dans le pignon qui est au-dessus de la rose du portail de la Calende) ; Auxerre (façade ; tympan de la porte de gauche) ; Paris (façade ; tympan de la porte de gauche). Noyon (portail de droite, tympan à peine visible). — Les vitraux donnent aussi la place d'honneur au couronnement de la Vierge : Lyon (vitrail central de l'abside). Troyes (vitrail de l'abside).

2. Paris : porte de gauche (façade occidentale) ; porte rouge (tympan) ; bas reliefs du mur septentrional.

3. Tympan du portail de gauche de la façade occidentale, et les bas reliefs du mur septentrional.

4. Sainte Geneviève, ms. n° 554 f° 163 (lection. XIIe s.), n° 555 f° 223 (lect. XIIe s.), n° 131 f° 147 v°. (lect. XIIIe s.) — Arsenal. ms. n° 162 f° 181 v°. (lect. XIIe s) et n° 279 f° 319 v° (lect. XIIIe s.).

parfois à saint Jean lui-même. Le texte, tel qu'il nous a été conservé, remonte très haut. La célébrité de la légende s'étendit fort loin car on en a retrouvé des versions arabes et coptes plus ou moins altérées [1]. C'est Grégoire de Tours qui la fit connaître, en l'abrégeant, à l'Église des Gaules [2]. Au XIIIe siècle, Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine, qui avaient la version latine sous les yeux, la reproduisirent avec fort peu de modifications [3].

On doit étudier de très près ce récit si on veut comprendre les œuvres d'art, délicates à bien interpréter, qui l'illustrent. C'est une sorte de drame très vivant qui se termine par le plus magnifique épilogue. Les artistes, en l'analysant, y découvrirent jusqu'à six motifs plastiques.

Le premier est l'apparition de l'ange à la Vierge. Marie avait soixante ans [4], et depuis longtemps elle désirait être réunie à son fils. Un jour, au milieu d'une grande clarté, un ange lui apparut portant à la main une palme : « Marie, dit-il, je te salue. Je t'apporte une branche de palmier cueillie dans le paradis : ordonne qu'on la porte devant ton cercueil le troisième jour après ta mort; car ton fils t'attend [5] ». L'ange remonta au ciel, et la branche de palmier qu'il avait apportée resplendissait « comme l'étoile du matin ». Cette suprême salutation angélique, qu'il ne faut pas confondre avec la première, a été représentée dans un vitrail de Saint-Quentin [6] et dans un vitrail de Soissons [7].

Mais ce n'est là que le prélude du grand évènement qui va

1. Migne, *Dict. des apocryphes,* tome II, col. 503 et suiv. donne la traduction du manuscrit arabe.

2. Grég. de Tours, *De gloria martyrum*, cap. IV.

3. Jacq. de Vorag., *Leg. aur. De assumpt.* et V. de Beauv. *Spec. hist.* Lib. VII. cap. LXXV sqq. Il termine en disant : « Hæc historia licet inter apocryphas scripturas reputetur, pia tamen videtur esse ad credendum ». C'est bien là le sentiment de l'Église du moyen âge.

4. Soixante-douze, suivant une autre tradition qui paraît moins vraisemblable à Jacques de Voragine.

5. *Leg. aur. De assumpt.* (Traduct. Brunet).

6. Chapelle de la Vierge.

7. Vitrail du chevet.

s'accomplir. Les apôtres, qui étaient alors dispersés par le monde pour y prêcher l'Évangile, se sentirent emportés soudain par une force mystérieuse et se trouvèrent réunis dans la chambre de Marie. Marie, étendue sur son lit, attendait la mort. A la troisième heure de la nuit, Jésus apparut, accompagné d'une multitude d'anges, de martyrs, de confesseurs et de vierges. Et pendant que chantaient les chœurs angéliques, un dialogue s'engagea entre la mère et le fils : « Viens, dis Jésus, toi que j'ai élue, et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté ». Et Marie répondit : « Je viens, car il est écrit de moi que je ferai ta volonté ». Et ainsi l'âme de Marie sortit de son corps, et elle s'envola dans les bras de son Fils. Et tous les chœurs des bienheureux remontèrent au ciel, et ils portèrent dans leurs bras l'âme de celle qui avait enfanté leur roi, et ils chantaient : « Quelle est celle qui monte du désert ? Elle est belle au-dessus de toutes les filles de Jérusalem... »

C'est là la scène capitale. Les artistes anciens, les miniaturistes du xe, du xie siècle, n'en représentent presque jamais d'autres [1]. Les apôtres sont rangés autour du lit où repose le corps de la Vierge, et Jésus tient dans ses bras l'âme de sa mère sous la figure d'un petit enfant. La scène ainsi conçue n'est pas rare au xiiie siècle. On la voit dans un vitrail de Saint-Quentin, on la reconnaît encore, bien qu'elle soit mutilée, au tympan du portail central de la façade nord de Chartres. Le porche (restauré) de la cathédrale de Laon, et un vitrail d'Angers [2] nous montrent avec quelques variantes le même sujet. A Notre-Dame de Paris, un des bas-reliefs du xive siècle encastrés dans le mur du nord nous présente la même scène, mais on n'y retrouve déjà plus la grandeur de l'art ancien. Les apôtres, il est vrai, expriment leur dou-

1. Voir les exemples dans Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, tome I, chap. XI.

2. Publié par R. de Fleury, *La Sainte Vierge*. tome I, pl. LXVII, v. aussi de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre*, p. 106. — Le vitrail d'Angers est du XIIe siècle.

leur avec des gestes pleins de vérité, mais Jésus n'est plus là pour recevoir l'âme de sa mère [1].

Alors commencent les funérailles de la Vierge. Son corps, d'où sortait une éblouissante lumière, fut mis dans le cercueil ; les apôtres prirent leurs rangs et formèrent le cortège funèbre. Saint Jean marchait le premier, tenant à la main la palme céleste que la Vierge lui avait confiée ; saint Pierre et saint Paul portaient le cercueil sur leurs épaules, saint Pierre en tête, saint Paul derrière, parce qu'il s'était déclaré lui-même le plus humble d'entre les apôtres. Ils s'avançaient en chantant : « *In exitu Israel* », et du haut du ciel les anges les accompagnaient. Les Juifs, en entendant cette céleste mélodie, se rassemblèrent. Quand ils surent qu'on enterrait Marie, mère de Jésus, ils voulurent arrêter le cortège, prendre le corps et le brûler. Le prince des prêtres poussa l'audace jusqu'à essayer de s'emparer du cercueil ; mais ses deux mains, soudain desséchées, y restèrent attachées. Vainement il supplia saint Pierre : « Tu ne pourras être guéri, répondit l'apôtre, que si tu crois en Jésus-Christ et en celle qui l'a porté ». Le prince des prêtres s'écria alors : « Je crois que Jésus fut le vrai Fils de Dieu et que Marie fut sa mère ». Et aussitôt ses mains redevinrent libres, mais ses bras demeuraient desséchés. Et Pierre lui dit : « Baise le cercueil et dis : « Je crois en Jésus-Christ et en Marie qui l'a porté dans son « sein et qui est demeurée vierge après l'avoir enfanté ». Il le fit et aussitôt il recouvra la santé [2] ».

On rencontre rarement, groupés dans une même œuvre, tous les détails de cette scène ; mais on les retrouve les uns après les autres dans les vitraux, les bas-reliefs, les miniatures. C'est ainsi que dans le vitrail d'Angers saint Jean porte la palme ; dans les miniatures du XIIIe siècle, saint Pierre est d'un côté du lit funèbre et saint Paul de l'autre [3]. A Saint-

1. Le bas-relief est du 1er quart du XIVe s. v. Courajod et Marcou, *Catalogue raisonné du Musée du Trocadéro*. Paris, 1892, in-8, n° 601-609.
2. *Leg. aur. De Assumpt.*
3. Sainte Genev., ms. n° 131, f° 147 (XIIIe s.), Arsenal ms. n° 279 f°

Ouen de Rouen et à Notre-Dame de Paris [1], un bas-relief représente le miracle des mains desséchées. On remarquera qu'à Paris deux personnages semblent vouloir s'emparer du cercueil : l'un s'élance et le saisit, l'autre roule à terre pendant que ses mains restent fixées au drap funèbre. En réalité, ces deux personnages n'en font qu'un. Ce sont deux moments du récit que l'artiste a voulu représenter. Il nous montre à la fois le châtiment du prince des prêtres et sa guérison miraculeuse. Le dédoublement d'un même personnage n'est pas rare au moyen âge. L'art, comme le théâtre de ce temps, est souvent synoptique. Dans les œuvres d'art, comme sur la scène où l'on jouait les Mystères, on embrassait d'un coup d'œil toute une suite d'évènements [2].

Les apôtres, cependant, ont accompagné Marie au tombeau, et, sur l'ordre de Dieu, ils y veillent pendant trois jours. Le troisième jour, Jésus vint accompagné d'une multitude d'anges pour ressusciter le corps de sa mère. L'archange saint Michel portait l'âme de Marie. Et le Seigneur dit : « Lève-toi, ma colombe, tabernacle de gloire, vase de vie, temple céleste ; de même qu'en concevant tu n'as point connu de souillures, ainsi, dans le sépulcre, ton corps ne connaîtra nulle corruption ». Et aussitôt l'âme de Marie rentra dans son corps.

Cette scène de la résurrection du corps a été souvent confondue avec celle de la mort de la Vierge. On peut s'y tromper

319 v° (XIII° s.). Ces miniatures, qui représentent les funérailles de la Vierge d'une façon très abrégée, se trouvent souvent dans les Lectionnaires à la fête de l'Assomption. Chose curieuse, elles illustrent la lettre de saint Jérôme qui condamne ces traditions apocryphes.

1. Saint-Ouen (portail méridional), Paris (mur du nord).

2. Les exemples sont nombreux. Au Musée de Cluny un ivoire du XII° siècle (n° 1049) représente précisément la mort de la Vierge. Jésus tient encore l'âme de sa mère dans ses bras, tandis que déjà un ange s'envole vers le ciel portant cette même âme. L'exemple le plus étonnant est celui que nous offre une fresque célèbre de Giotto à l'Arena de Padoue. Elle représente la résurrection de Lazare. A côté du cadavre de Lazare entouré de bandelettes, on voit un homme vêtu d'un suaire et nimbé. Il est plus que probable que cet homme est encore Lazare, représenté par conséquent deux fois, mort et ressuscité.

au premier coup d'œil. C'est ainsi que l'admirable tympan de Notre-Dame de Paris [1] (fig. 78) ne représente pas, comme on le dit d'ordinaire [2], la mort de Marie, mais sa résurrection. Deux anges, tremblants de respect, enlèvent la Vierge du

Fig. 78. La Résurrection de la Vierge et son Couronnement (Notre-Dame de Paris).

tombeau. Ils la portent doucement sur un long voile, car ils n'osent toucher son corps sacré. Jésus lève la main pour bénir sa mère, et les apôtres pensifs méditent sur ce mystère. Marie est belle, revêtue d'une jeunesse éternelle ; la vieilles-

1. *Leg. aur. De Assumpt.*
2. Viollet le Duc, *Dict. raison. de l'archit.*, tome IX, p. 372.

se n'a pas osé l'approcher. Sur ce point seulement les artistes n'ont pas voulu suivre la tradition de la *Légende dorée*[1]. A Chartres, le texte a été interprété avec plus d'exactitude encore qu'à Paris, car, près du tombeau de Marie, deux archanges portent respectueusement sur une nappe l'âme de la Vierge qui va se réunir à son corps. A Senlis[2], l'artiste a voulu faire voir la multitude d'anges dont parle la légende. Ils s'abattent par légions près du tombeau, et s'élancent tous à la fois pour accomplir l'œuvre de Dieu.

Après la résurrection a lieu l'Assomption. Le corps de Marie, réuni à son âme, monte au ciel soutenu par les anges. A Sens, dans un vitrail du chœur, et à Troyes, dans un vitrail de l'abside, Marie triomphante porte une palme[3]. C'est le signe de victoire dont parle l'hymne de l'Assomption : *palmam præfert singularem*[4]. La plupart du temps la Vierge porte un livre à la main, et elle s'élève dans une auréole que soutiennent les anges.

Ici se place l'épisode de la ceinture de la Vierge. Saint Thomas, qui était absent, arrive après la résurrection, voit le tombeau vide, mais, fidèle à son caractère, refuse de croire au miracle. Marie, du haut du ciel, pour le convaincre, lui jette sa ceinture. La légende fut particulièrement chère aux Italiens qui se glorifiaient de posséder à Prato la ceinture de la Vierge. Aussi ne la rencontre-t-on guère, à l'origine, que dans l'art italien. Une miniature italienne du XIIIe siècle, calquée par le comte de Bastard, nous en offre peut-être le plus ancien exemple[5]. Il est évident que le sculpteur du tympan de Notre-Dame de Paris n'a pas connu la légende, ou n'a pas voulu la représenter, car il a fait assister les douze apôtres à la résurrection de la Vierge.

1. Même remarque pour le tympan d'Amiens (façade Nord), qui a tant d'analogie avec celui de N.-D. de Paris.
2. Moulage au Trocadéro.
3. Sens (*Vitraux de Bourges*. Pl. d'étude XV), Troyes (*ibid.* Pl. XIII).
4. *Leg. aur. De Assumpt.*
5. *Documents archéolog. manuscrits* du comte de Bastard, tome III, p. 21, (cabinet des Estampes).

Quand Marie est arrivée au ciel portée par les anges, Jésus la fait asseoir à sa droite sur son trône, et place une couronne sur son front. C'est le Couronnement de la Vierge, que la *Légende dorée* ne décrit pas, mais qu'elle indique d'un mot : « Viens du Liban, mon épouse, dit Jésus à Marie, viens *recevoir la couronne* ». Et Jacques de Voragine ajoute que les chœurs des bienheureux, remplis de joie, l'accompagnèrent dans le ciel, où elle *s'assit sur le trône de gloire*, à la droite de son Fils. Il n'en fallait pas davantage pour mettre en mouvement l'imagination des artistes. Ils trouvaient aussi, dans le texte de l'Office de l'Assomption, des indications précises : on y appliquait à Marie les versets du Psalmiste : « La reine s'est assise à sa droite en un vêtement d'or[1] », ou encore : « Il a posé sur sa tête une couronne de pierres précieuses[2] ». — Ce ne fut pourtant pas avant le XIIe siècle qu'on eut l'idée de réaliser les paroles liturgiques. M. Rohault de Fleury, qui a si consciencieusement exploré les premiers siècles du moyen âge, n'y a jamais rencontré la scène du couronnement[3]. Elle apparut pour la première fois, comme il convenait, au siècle de saint Bernard. Le siècle suivant, le XIIIe, proclama la royauté de Marie et l'inscrivit au front de toutes les cathédrales. Il n'y a rien de plus chaste et de plus grave dans tout l'art du moyen âge que le couronnement de la Vierge au portail occidental de Notre-Dame de Paris (fig. 78)[4]. La Vierge, assise aux côtés de son Fils, tourne vers lui son pur visage, et le contemple en joignant les mains, pendant qu'un

1. Astitit regina a dextris ejus, in vestitu deaurato (Ps. XLIV, 10). Ce texte est passé dans les Heures de la Vierge, voir B. Sainte-Geneviève ms. n° 274, f° 27 (Heures de Notre-Dame).

2. Posuit in capite ejus coronam de lapide pretioso (Ps. XX, 4).

3. R. de Fleury, *La Sainte Vierge*, tome I, ch. XI. Les archéologues n'en citent pas d'exemple antérieur à la mosaïque de Sainte Marie au Transtevère (XIIe s.). Voir B. de Montault, *Traité d'Iconog. chrét.*, tome II, p. 233, et H. Detzel, *Christliche Iconographie*, Fribourg, 1894, tome I, p. 321. Voir aussi C. Foulkes, *Rev. de l'art chrétien*, 1898.

4. On pourra étudier de près ces admirables sculptures, le chef-d'œuvre de l'École de l'Ile-de-France, au musée des moulages du Trocadéro.

ange pose la couronne sur son front. Jésus, éclatant d'une beauté divine, la bénit et lui présente un sceptre qui s'épanouit en fleur. Ce groupe était jadis doré, et Marie apparaissait, comme la reine du Psalmiste, vêtue d'un manteau d'or. Le soleil couchant, les soirs d'été, lui rend son antique parure. — Tout autour, se groupent dans les voussures les anges, les rois, les prophètes, les saints, qui forment la cour de la reine du ciel.

Certes, nous admirons l'exquis tableau du Louvre, où Fra Angelico a représenté Marie couronnée par son Fils au milieu du chœur des vierges, des saints et des martyrs, vêtus de couleurs célestes. Mais ne soyons pas injustes pour nos vieux maîtres. Deux siècles avant Fra Angelico, ils avaient traité le même sujet avec plus de grandeur encore. Ils avaient rangé tout le Paradis autour de la Vierge en cercles concentriques, ils avaient, comme fait Dante, ouvert le ciel aux yeux des hommes, montré Marie au centre des choses divines, entourée « de plus de mille anges, les ailes ouvertes, qui la célébraient, ayant chacun sa splendeur propre[1] ».

Les artistes trouvèrent donc dans les légendes de la Vierge la plus féconde inspiration. Ces naïfs récits, que nous ne lisons plus, enchantèrent la foule pendant quatre cents ans. Nous leur devons au moins la moitié de nos anciennes œuvres d'art. Qu'il nous suffise de faire remarquer que, des trois grands portails de Notre-Dame de Paris, deux, celui de sainte Anne et celui de la Vierge, sont presque uniquement décorés de sujets empruntés aux Apocryphes.

VIII.

Après la légende de Notre-Dame, rien ne fut plus célèbre au XIIIe siècle que ses miracles. Marie apparaît comme la grâce plus forte que la loi. Au tympan des cathédrales, on la

1. *Paradiso*, cant. XXXI, 130-132.

voit agenouillée près de son Fils qui s'apprête à juger le monde. Elle rassure le pécheur qui n'oserait en entrant regarder son juge.

Elle fut « l'avocate » des causes désespérées[1]. Tous les trésors de la miséricorde de Dieu furent entre ses mains[2]. « Femme, dit Dante, tu es si grande, et tu as tant de puissance, que celui qui veut une grâce et ne recourt pas à toi, veut que son désir vole sans ailes[3] ».

D'ailleurs la Vierge du moyen âge est restée femme. Elle n'a égard ni au bien ni au mal, mais elle pardonne tout à l'amour. Il suffit d'avoir récité tous les jours la moitié de son Ave Maria pour être sauvé. Satan a beau être le roi des logiciens, au dernier moment elle met sa scolastique en déroute avec une bonne grâce charmante, une finesse gauloise. Elle se déguise, et se présente à des rendez-vous ou le diable ne l'attendait guère. Elle assiste à la pesée des âmes et sait faire pencher du bon côté la balance.

Le Livre des *Miracles de Notre-Dame,* que rima le chanoine de Soissons Gautier de Coinci, est le livre de la grâce. Marie sauve tous ceux que la justice humaine et la justice divine ont condamnés. C'est aussi le plus varié des romans. Le poète nous transporte dans un monde aussi merveilleux que celui des lais bretons : des cierges allumés apparaissent sur le grand mât pendant la tempête, ou descendent sur la vielle du jongleur de Rocamadour ; des naufragés voguent sur les flots soutenus par le manteau de la Vierge ; de saintes images arrêtent les lions, sauvent les pélerins dans le désert.

Tous ces récits avaient déjà charmé bien des âmes quand Gauthier de Coinci les mit en vers. Quelques-uns étaient célèbres déjà depuis un siècle[4]. Beaucoup de grandes églises avaient leur recueil de miracles. Hugues Farsit, chanoine de

1. « Advocata nostra », S. Bernard, *Sermo in antiph. Salve regina. Patrol.* tome 186, col. 1059.

2. St-Bonaventure., *Spec. Mar.* Lectio XIII.

3. *Paradiso.* Cant. XXXIII, 13-15.

4. Sur les recueils de miracles antérieurs à Gauthier de Coinci et sur ses sources latines consulter le catalogue si complet que M. Mussafia

Saint-Jean-des-Vignes, avait fait un livre sur les guérisons, par où Notre-Dame de Soissons avait manifesté sa puissance, au commencement du XIIe siècle, pendant une peste[1]. Le moine Hermann avait raconté tous les miracles qui avaient signalé, tant en France qu'en Angleterre, le passage de la châsse de Notre-Dame de Laon[2]. Plus tard, Jean le Marchand avait célébré la toute puissante intercession de Notre-Dame de Chartres, en dérobant quelquefois à Gauthier de Coinci quelques-uns de ses récits, pour la plus grande gloire de sa patronne vénérée.

Tous ces livres n'eurent pas sur l'art autant d'influence qu'on pourrait l'imaginer. A Chartres, à Laon, à Soissons, il n'y a nulle trace, ni dans les sculptures, ni dans la peinture sur verre, des miracles de ces Vierges célèbres. Les nombreux vitraux que nous avons perdus pouvaient être, il est vrai, consacrés à quelques-unes de ces légendes locales[3].

C'est un fait remarquable, cependant, que dans nos cathédrales, à l'exception de celle du Mans, on ne trouve représenté qu'un seul miracle de la Vierge, toujours le même, le miracle de Théophile. Il est sculpté deux fois à Notre-Dame de Paris[4]. Un vitrail mutilé de Chartres le représente. Il est longuement raconté dans un vitrail de Laon, dans un vitrail de Beauvais, dans deux vitraux du Mans. Un bas-relief du portail occidental de la cathédrale de Lyon rappelle brièvement la légende.

Le miracle est vraiment dramatique. — Le clerc Théophile est vidame de l'évêque d'Adana en Cilicie. Il est si pieux, si vertueux, qu'à la mort de l'évêque le peuple le désigne d'une

publie depuis 1886, dans les mémoires de l'Académie de Vienne *(Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden)*.

1. Hug. Farsit. *Patrol.*, tome 179.

2. *Patrol.*, tome 156.

3. Un vitrail mutilé de la cathédrale de Chartres (bas-côté sud) nous montre une Vierge adorée par des pélerins (sans doute la fameuse Vierge de Chartres). Le reste du vitrail contient quelques épisodes de l'histoire de Théophile. Peut-être quelques-uns des miracles de Notre-Dame de Chartres y figuraient-ils aussi.

4. Au portail nord et parmi les bas-reliefs appliqués au mur du nord.

seule voix pour lui succéder. Mais telle est la modestie de Théophile qu'il refuse et qu'il reste simple vidame auprès du nouvel évêque. Le démon, cependant, ne désespère pas de perdre un si saint homme : il tente son humilité, et bientôt lui fait désirer le pouvoir qu'il a refusé. Théophile va trouver un juif, savant dans les arts magiques, et s'engage à livrer son âme à l'enfer, si Satan lui donne en échange la gloire du monde. Le pacte est rédigé en bonne forme, écrit sur parchemin, et Théophile le signe de son nom. A l'appel du nécromant, Satan apparaît, et emporte le traité. Dès ce jour tout réussit au vidame. Il ne tarde pas à supplanter son évêque dans la faveur du peuple : c'est à lui que vont tous les honneurs, tous les présents [1].

Cependant, au milieu des joies de la puissance, les remords viennent l'assaillir. Le souvenir de son crime le poursuit, le torture, le jette dans le désespoir. Une nuit, après avoir longtemps prié devant la statue de la Vierge, il s'endort dans l'église. Il rêve que dans une éblouissante lumière Marie lui apparaît, lui pardonne sa faute, et lui rend le parchemin qu'elle a arraché au démon. Or, à son réveil, il se trouve qu'il n'a pas rêvé et qu'il a réellement le parchemin dans la main.

Théophile pardonné rend grâce à Marie et va confesser sa faute à son évêque. Il fait plus, il raconte au peuple l'histoire du crime et du pardon. Quelques jours après son aveu public il meurt saintement.

Ce récit, qui semble comme une première esquisse de la légende de Faust, était d'origine orientale, mais il avait pénétré de bonne heure en Occident [2]. Paul, diacre de Naples,

1. On remarquera qu'à Laon, comme à Beauvais et au Mans, on voit, dans un compartiment du vitrail, des gens du peuple qui apportent un *poisson* à Théophile. Je n'ai trouvé ce détail ni dans la *Légende dorée* (*De Nativitate*), ni dans le sermon d'Honorius d'Autun, qui dit simplement : « Sibi divitias affluere », (*Patrol.*, tome 172 col. 993), ni dans les poèmes que Marbode et Hroswitha ont consacrés à Théophile, ni dans la chronique de Sigebert de Gembloux, qui raconte cette histoire. (*Patr.* tome 160, col. 102). Il y a là simplement une tradition d'atelier. C'est une preuve nouvelle de l'existence d'un « *Guide de la peinture* ».

2. On plaçait en 537 l'aventure de Théophile.

le traduisit du grec, l'abbesse Hroswitha, l'évêque Marbode le mirent en vers. Rutebeuf, au XIIIe siècle, en fit un Mystère.

Un pareil drame, qui se joue aux confins des deux mondes, était bien fait pour émouvoir la foule, et on s'explique son succès. Mais la légende ne fut si populaire que parce que l'Église la choisit entre beaucoup d'autres et l'adopta. Au XIe et au XIIe siècle, l'histoire de Théophile était devenue un *exemple*. Elle figure dans les sermons en l'honneur de la Vierge. Honorius d'Autun, qui résume dans le *Speculum Ecclesiæ* tout l'enseignement religieux que le clergé donnait au peuple de son temps, ne manque pas de raconter l'histoire de Théophile dans le sermon-type qu'il propose aux clercs pour le jour de l'Assomption[1].

Enfin le miracle de Théophile reçut, au XIe siècle, la solennelle consécration de la Liturgie. On chantait à l'Office de la Vierge :

> Tu mater es misericordiæ
> De lacu fæcis et miseriæ
> Theophilum reformans gratiæ (2).

Voilà les vraies raisons qui expliquent la présence du miracle de Théophile dans tant d'églises. Il est inutile d'en chercher d'autres[3].

On trouvait sans doute que ce miracle célèbre manifestait assez, à lui tout seul, la puissance de la Vierge, car, en général, les artistes se sont dispensés de reproduire les autres.

La seule cathédrale du Mans nous montre, à côté de la légende de Théophile, qui est représentée jusqu'à trois fois, des légendes nouvelles. Dans la chapelle de la Vierge et au triforium du chœur, deux vitraux méritent d'être décrits.

1. *Patrol.*, tome 172, col. 993.

2. Ulysse Chevalier, *Poésies liturgiques traditionnelles de l'Église catholique en Occident*. Tournai, 1893, in-12, p. 134.

3. On a fait sur ce sujet bien des dépenses d'érudition inutile. Voir *Annales archéol.*, tome XV, p. 283, tome XXII, p. 276, t. XXIII, p. 81. Voir aussi *Gaz. archéol.*, 1885. M. Ramée y signale un des plus anciens exemples qu'on connaisse de la légende de Théophile au portail de Souliac (Lot).

On voit d'abord des ouvriers, puis des enfants, qui élèvent les colonnes d'une basilique, ensuite une maison qui brûle, enfin des moines qui semblent recevoir des présents de la main de la Vierge (fig. 79 et 80).

Quel est le sens de ces scènes disparates? Personne, jusqu'ici n'en a donné une explication satisfaisante. M. Hucher, trompé par la présence d'un évêque, qu'une inscription appelle *S. Gregori(us)*, crut sans doute qu'il s'agissait de saint Grégoire-le-Grand, et voulut retrouver, dans les vitraux du Mans, quelques-uns des symboles mystiques de la virginité de Marie[1].

J'ai trouvé, en étudiant les Lectionnaires du XIIe siècle, l'explication de l'énigme. A l'office de l'Assomption, on avait l'habitude de lire, dans les églises du moyen âge, après la fameuse lettre de saint Jérôme, le récit de quatre ou cinq miracles de la Vierge qu'on empruntait au *De gloria Martyrum* de Grégoire de Tours[2]. C'est là, en effet, le plus ancien recueil de miracles de Notre-Dame qui ait été connu dans l'Église des Gaules. Il demeura, comme on le voit, très longtemps en usage.

Voici ces légendes, dans l'ordre où les raconte Grégoire de Tours.

— L'empereur Constantin faisait élever à la Vierge une magnifique église, mais quand on voulut mettre les colonnes en place, personne ne fut capable de les soulever. La Vierge apparut en rêve à l'architecte et lui conseilla de prendre comme aides trois enfants à l'heure où ils sortiraient de l'école. L'architecte obéit, et les trois enfants, sans effort, mirent en place les colonnes de la basilique.

— Il y avait à Marcianum, en Auvergne, un oratoire de la Vierge qui contenait de ses reliques. Une nuit, Grégoire de Tours s'y rendit pour célébrer les vigiles. En arrivant, il aperçut une telle clarté à toutes les fenêtres, qu'il crut qu'on

1. Hucher, *Vitraux du Mans* (sans pagination).

2. Grég. de Tours, *Libri Miracul.* I. *De gloria martyrum*, cap. IX, X, XI. *Patrol.*, tome 71, col. 713, sqq.

Fig. 79. Les Miracles de la Vierge (1re partie).
Vitrail du Mans (D'après Hucher).

avait allumé des milliers de lampes dans l'église. Il s'approcha, la porte s'ouvrit devant lui ; mais, dès qu'il fut entré, la lumière disparut et il ne fut plus éclairé que par sa torche.

— Dans une ville d'Orient[1], un verrier juif avait un fils qui allait souvent à l'église avec les jeunes chrétiens. Un jour l'enfant communia avec eux. Quand son père l'apprit, il entra dans une telle fureur qu'il jeta son fils dans le four qu'il venait d'allumer. Aux cris de la mère toute la ville accourut. On croyait l'enfant consumé, mais on l'aperçut couché au milieu des flammes, « aussi doucement que sur la plume ». Il raconta que la dame dont l'image était dans l'église l'avait couvert de son manteau, et on attribua le miracle à la Sainte Vierge.

— Un jour, à Jérusalem, dans un riche monastère, les vivres manquèrent. Les moines vinrent s'en plaindre à l'abbé : « Prions, mes frères, leur répondit-il ». Ils passèrent la nuit en prières, et le matin leur grenier était si plein qu'on ne pouvait en fermer la porte. Plusieurs années après, nouvelle disette. L'abbé et ses moines passèrent de nouveau la nuit en prières, jusqu'à l'heure de matines. Quand ils se furent retirés, il vint un ange qui déposa sur l'autel une grande quantité de pièces d'or. Le sacristain qui veillait à la porte de l'église n'avait vu entrer personne, et le miracle fut encore attribué à l'intervention de la Vierge.

— En marchant à travers champs Grégoire de Tours aperçut une ferme qui brûlait. Les paysans s'efforçaient vainement d'éteindre le feu. L'évêque portait sur la poitrine une croix qui contenait des reliques de la Sainte Vierge. Il la présenta à la flamme et soudain l'incendie s'éteignit.

Ces cinq miracles, qu'on rencontre dans quelques Lectionnaires[2], se trouvaient à coup sûr dans les livres liturgiques

1. Ce célèbre miracle fut placé plus tard à Bourges.

2. V. notamment B. S. Genev. ms. 554, f° 163 v°, sqq. (XII° s.), et n° 555, f° 223, sqq. (XII° s.). Le miracle des colonnes et celui de l'enfant juif passèrent dans le *Spec. hist.* de Vinc. de Beauv. Lib. VII, cap. LXXXI, sqq. Il les place lui aussi après le récit de l'Assomption.

de l'Église du Mans[1], car les deux vitraux que nous avons signalés plus haut n'en sont que l'exacte traduction[2]. Sur le premier[3], on voit tous les miracles que raconte Grégoire de Tours, sauf celui de l'enfant juif. Sur le second[4], on voit le miracle des colonnes et le miracle du couvent de Jérusalem, auquel a été ajouté le fameux miracle du peintre que le diable fait tomber de son échafaud, mais que la Vierge qu'il vient de peindre sur le mur retient par le bras.

Dans une lancette voisine, quelques médaillons mutilés laissent deviner une autre légende dont la Vierge est l'héroïne. On aperçoit un guerrier et un évêque s'entretenant à la porte d'une église, puis un chevalier, armé de pied en cap, enfonçant son épée dans la poitrine d'un personnage couronné qui est à table. M. Hucher, qui a décrit ces médaillons, a cru y voir un épisode de la vie de saint Bernard. En réalité, ils représentent un nouveau miracle de Notre-Dame qui fut souvent associé aux précédents. On racontait que l'empereur Julien, passant par Césarée, avait été reçu par l'évêque saint Basile qui lui offrit comme présent d'hospitalité trois pains d'orge. Julien, méprisant un cadeau si modeste, fit par dérision envoyer du foin à l'évêque. Basile lui dit : « Nous

1. Les *Lectionnaires* de la cathédrale du Mans ne nous ont pas été conservés. V. *Catalog. génér. des mss. des biblioth. publiques de France,* tome XX.

2. Voici le détail des scènes du vitrail de la chapelle de la Vierge (fig. 79) : 1° Les changeurs (donateurs du vitrail) ; 2° Les ouvriers essaient de soulever les colonnes ; 3° La Vierge apparaît à l'architecte endormi et lui montre les trois écoliers (l'un d'eux tient un livre) ; 4° Les écoliers soulèvent une colonne ; 5° (fig. 80). La Vierge verse du blé dans trois récipients (ce n'est pas un ange, comme dans le récit, mais la Vierge elle-même : près du nimbe on lit son nom : *Sancta Maria*) ; 6° Les moines viennent trouver leur abbé ; 7° La Vierge apporte de l'or sur l'autel ; 8° Saint Grégoire de Tours (On lit son nom *Gregorius*) élève un objet surmonté d'une flamme devant une maison. C'est sans doute le reliquaire qui éteint l'incendie et qui semble emporter les dernières flammèches ; 9° une maison d'où s'élèvent de hautes flammes (peut-être la même que la précédente, ou peut-être l'église de Marcianum d'où sort une éblouissante lumière) ; 10° Deux personnages agenouillés devant la Vierge qui domine toute la composition.

3. Chapelle de la Vierge.

4. Vitrail du triforium du chœur (13e fenêtre).

Fig. 80. Les Miracles de la Vierge (2e partie).
Vitrail du Mans (D'après Hucher).

t'avons envoyé ce dont vivent les hommes, et tu nous a envoyé ce dont tu nourris tes bêtes ». Julien irrité répondit : « Je détruirai cette cité et je la raserai, de sorte qu'elle produira du froment au lieu d'abriter des hommes ». Mais cette nuit même, la Vierge Marie ressuscita un chevalier nommé Mercure qui avait été mis à mort par Julien pour la foi de Jésus-Christ. Mercure tout armé apparut devant Julien et le perça de sa lance. L'empereur apostat mourut en s'écriant : « Galiléen tu as vaincu ». — Cette légende, qu'on rencontre pour la première fois dans la vie de saint Basile, passa dans le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais[1], et dans la *Légende dorée*[2] ; des poèmes en langue vulgaire la rendirent populaire[3].

Quant à l'histoire de l'enfant juif, on la rencontre deux fois au Mans dans des vitraux voisins également consacrés à la Vierge[4]. Il faut noter que dans ces deux fenêtres, le miracle de l'enfant juif accompagne le miracle de Théophile. La première des deux légendes était presque aussi célèbre que la seconde ; elle était devenue un exemple de sermon. Honorius d'Autun la raconte le jour de la Purification[5].

Dans l'église du Mans, où les vitraux consacrés à la Vierge sont si nombreux, il en est un, le seul que nous ayons rencontré, où est raconté un miracle local de Notre-Dame. Il fut certainement donné par l'abbaye d'Évron, car on y voit l'histoire miraculeuse de la fondation de ce monastère. Un pèlerin revenant de la Terre Sainte rapporte dans son sac une relique de la Vierge. Arrivé près du Mans, il s'arrête au pied d'un arbre, accroche son sac à une des branches, se couche à l'ombre et s'endort. A son réveil, l'arbre avait tellement

1. V. de Beauv., *Spec. histor.* L. XIV, ch. XLIII.

2. *Leg. aur.*, Vie de saint Julien. La similitude des noms a déterminé Jacques de Voragine à ajouter cette légende à la suite de la vie de saint Julien.

3. Voir Paul Meyer, *Notice sur un manuscrit d'Orléans contenant d'anciens miracles de la Vierge*, dans *Notice et Extr. des Manuscr.*, tome XXXIV (1895), p. 31 et suiv.

4. Triforium du chœur, 4e fenêtre et 12e fenêtre.

5. *Spec. Eccles.*, *Patrol.*, tome 172, col. 852.

grandi qu'il lui était devenu impossible d'atteindre le sac. Tout le pays s'émeut. Des bûcherons essaient vainement de couper l'arbre : leurs haches s'émoussent sur lui. L'évêque vient à son tour. A peine a-t-il fait le signe de la croix que l'arbre s'incline devant lui et lui présente les saintes reliques. On comprit que la Vierge voulait être honorée à cet endroit et on y éleva un abbaye en son honneur.

Les miracles de la Vierge que nous venons de passer en revue sont les seuls qui figurent dans nos églises du moyen âge. Partout, sauf au Mans, on s'est contenté de peindre ou de sculpter l'histoire de Théophile. Malgré la célébrité des miracles de Notre-Dame, les artistes s'attachèrent de préférence à raconter sa vie et sa mort.

Les Apocryphes furent donc, au moyen âge, une source vive de poésie et d'art. Sans leur secours, la vie de la Vierge tout entière, et une partie de celle de Jésus-Christ telle que les artistes du XIIIe siècle la racontaient, nous seraient inintelligibles. Nous avons le droit d'affirmer de nouveau, en terminant ce chapitre, que sans les Apocryphes la moitié au moins des œuvres d'art du moyen âge deviendrait pour nous lettre close.

CHAPITRE IV

Les Saints et la Légende dorée

I. Les Saints. — Place qu'ils tiennent dans la vie des hommes du moyen âge.
II. La Légende dorée. — Son caractère. — Son charme.
III. Comment les artistes interprétèrent la Légende dorée. — Effort pour exprimer la sainteté.
IV. Les Caractéristiques des Saints. — Emblèmes, attributs. — Réaction de l'art sur la légende.
V. Les Caractéristiques des Saints et les corporations ouvrières. — Les Saints patrons.
VI. Quels Saints le Moyen Age a-t-il représentés de préférence ? — Les Apôtres. — Leur histoire apocryphe : le Pseudo-Abdias. — Attributs des Apôtres.
VII. Les Saints locaux.
VIII. Les Saints adoptés par la chrétienté tout entière.
IX. Influence des reliques sur le choix des Saints.
X. Saints choisis par les donateurs. — Les corporations.
XI. Influence des pèlerinages sur le choix des Saints. — Saint Jacques, saint Nicolas, saint Martin.

I

La cathédrale présente l'histoire du monde chrétien à la façon du *Miroir historique* de Vincent de Beauvais. Elle compte les siècles non par les empereurs ou les rois mais par les saints. Elle proclame par ses verrières et ses statues que, depuis l'avènement de Jésus-Christ, il n'y a pas d'autres grands hommes que les docteurs, les confesseurs et les martyrs. Tous ceux qui ont rempli le monde de leur nom, les conquérants et les victorieux, ont dans le sanctuaire la plus humble attitude. Les vitraux nous les montrent agenouillés aux pieds des saints et plus petits que des enfants.

Le Miroir historique de Vincent de Beauvais témoigne qu'une telle conception de l'histoire fut bien celle du moyen âge. Rien n'est plus surprenant que l'ordonnance de ce grand ouvrage où tant de générations, et nos rois eux-mêmes, apprirent l'histoire. Au commencement de chaque livre, Vincent de Beauvais nomme les empereurs d'Orient, les empereurs d'Allemagne et les rois de France ; il consacre quelques lignes à leurs batailles et à leurs traités, puis, il arrive à son sujet qui est l'histoire des saints contemporains de ces empereurs et de ces rois. Ses héros sont des abbés, des moines perdus dans les solitudes, de jeunes bergères, des mendiants. A ses yeux, les faits les plus importants de l'histoire du monde sont une translation de reliques, la fondation d'un monastère, la guérison d'un démoniaque, la retraite d'un ermite dans le désert.

A l'heure où finit la civilisation antique, où Boèce et Symmaque apparaissent, parmi les barbares, comme les derniers Romains, Vincent de Beauvais ne marque dans son histoire ni étonnement, ni émotion ; il détourne ses yeux de Rome, et, plein de sérénité, met en ordre les seuls évènements d'alors qui lui paraissent dignes d'être connus des hommes : les miracles de saint Léonard dans le Limousin, ceux de l'abbé saint Mexent dans le Poitou, et les voyages de saint Malo [1]. L'ermite saint Dié dans la forêt des Vosges retient plus longtemps l'historien que l'empereur Héraclius.

L'histoire du moyen âge se réduit ainsi à celle de quelques âmes pures qui vécurent loin des hommes. Au IXe, au Xe siècle, il semble que la terre ne soit plus habitée que par des saints. Le monde ressemble à ce paysage de Lorenzetti au Campo Santo de Pise, où l'on ne voit que des anachorètes en prières. Les grands évènements contemporains eux-mêmes, les croisades exceptées, n'occupent jamais la première place dans le livre de Vincent de Beauvais. La bataille de Bouvines passe presque inaperçue entre l'histoire de sainte Marie d'Oignies et celle de saint François d'Assise. Les saints

1. *Spec. hist.* Lib. XXI. Cap. XXII, XXX, LIV.

forment une chaîne céleste qui va de saint Louis aux apôtres, et qui, des apôtres, par les patriarches et les prophètes, remonte jusqu'à Abel le premier des justes.

Telle est la véritable histoire du monde aux yeux d'un homme du XIIIe siècle, telle est la vraie cité de Dieu. Il faut avoir cette conception de l'histoire présente à l'esprit pour bien interpréter les innombrables légendes de saints qui ont été peintes ou sculptées dans la cathédrale de Chartres. Chaque verrière, chaque bas relief est comme un chapitre du *Miroir universel*. Cette façon de comprendre l'histoire explique dans une certaine mesure la prodigieuse quantité d'images de saints qui ornent nos cathédrales, mais elle n'explique pas tout.

Pour les chrétiens du moyen âge, les saints n'étaient pas seulement les héros de l'histoire du monde, ils étaient surtout des intercesseurs et des patrons. Il y avait dans les honneurs dont ils étaient l'objet plus d'un reste de l'antique paganisme. Ils se mêlaient à la vie des hommes et des cités comme les dieux indigètes de la Rome païenne. En naissant, le chrétien recevait au baptême le nom d'un saint qui devenait son patron et son modèle. Ces noms n'étaient pas donnés au hasard : on choisissait de préférence ceux des vieux évêques, des anciens moines de la province, dont les reliques faisaient des miracles. Beaucoup de noms de baptême, devenus noms propres, révèlent encore aujourd'hui le pays d'origine des familles qui les portent [1]. L'enfant, devenu jeune homme, choisissait un métier et entrait dans une corporation. Un nouveau saint l'y accueillait. S'il était tailleur de pierres, il chômait la fête de Saint Thomas apôtre, s'il était cardeur de laine, la fête de Saint Blaise, s'il était tanneur, celle de Saint Barthélemy. Ce jour là, il

1. Les Fulcran viennent du Languedoc (saint Fulcran de Lodève) ; les Foucaud de la Bourgogne (saint Foucaud d'Auxerre) ; les Géraud du Cantal (saint Géraud d'Aurillac) ; les Léonard ou Liénard du Limousin (saint Léonard est le grand saint du Limousin) ; les Lubin de Chartres, etc., etc. Voir sur ce sujet, Giry, *Manuel de Diplomatique*. Paris, 1894, p. 368.

oubliait les rudes tâches et les longues journées. Fier comme un chevalier, il marchait derrière la bannière du saint patron, assistait à la messe avec les maîtres et les compagnons, puis s'asseyait à la même table qu'eux. Le nom d'un saint était associé aux meilleurs souvenirs de sa jeunesse. Les grandes fêtes où se déroulaient les splendides processions, où brillaient les châsses, où se jouaient les Mystères, où la cité se donnait en spectacle à elle-même, étaient celles des saints patrons des villes. Dans le bourg le plus sauvage de la vieille France, on se réjouissait au moins une fois l'an, on dansait sous l'orme, près du cimetière, le jour ou revenait la fête du saint dont l'église conservait les reliques. Dans les provinces du centre de la France, la fête du village se nomme encore aujourd'hui « l'apport », nom qui rappelle l'offrande que tout bon chrétien devait présenter, ce jour là, à l'autel du patron de la paroisse.

Les saints arrachaient l'homme du moyen âge à sa vie monotone, l'obligeaient à prendre le bâton et à courir le monde. Tous les voyageurs de ce temps là étaient des pélerins. Les plus pauvres allaient d'abbaye en abbaye, d'hôtel-Dieu en hôtel-Dieu jusqu'à Saint Jacques de Compostelle. Ceux qui ne pouvaient entreprendre le grand voyage, se contentaient d'aller offrir un rouleau de cire à saint Mathurin de Larchant ou à saint Faron de Meaux. Les routes de France étaient couvertes de voyageurs qui portaient à leur chaperon l'image de plomb de saint Michel-du-péril ou de saint Gilles de Languedoc [1]. Ces petites médailles valaient le sauf-conduit d'un roi : les armées ennemies laissaient passer ces hommes pacifiques qui voyageaient « pour le remède de leur âme ». — D'ailleurs, chaque province avait ses lieux sacrés, sanctifiés par un évêque, un ermite, un martyr. Les fontaines qu'habitaient jadis les déesses-mères, les pierres de la lande hantées par les fées, étaient devenues chrétiennes : de grands saints

1. Voir Forgeais, *Plombs historiés*. Paris, 1861, 2e série. *Enseignes de pèlerinages*.

les avaient bénies. Chaque année, dans le Morvan, les paysans venaient boire à la source que saint Martin avait fait jaillir d'un coup de sa crosse, ou se traîner à genoux autour du rocher où la mule du grand évêque avait laissé la trace de son sabot[1]. Les saints avaient remplacé les génies des montagnes, des vallées, des forêts. Toutes les hauteurs, dédiées autrefois à Mercure, étaient maintenant consacrées à saint Michel, le messager du ciel qui se manifestait sur les cimes. La terre de France était redevenue un immense sanctuaire, comme aux temps celtiques : dans ses plus profondes solitudes elle gardait la trace de quelque homme de Dieu.

Sanctuaires, ermitages, fontaines saintes, c'était là toute la géographie d'alors. Les saints étaient l'unique science de l'homme du XIIIe siècle, il les mêlait à toutes ses pensées, à tous ses actes. Dans ses maladies, c'est d'eux qu'il attendait la guérison. Contre la fièvre, il invoquait sainte Geneviève de Paris, et contre les maux de gorge saint Blaise. Saint Hubert, le grand chasseur qui vécut si longtemps parmi les meutes, guérissait de la rage. Il fallait avoir une clef de fer bénie dans une chapelle de saint Hubert, la faire rougir au feu et l'appliquer sur la morsure. Sainte Apolline, dont les bourreaux brisèrent la mâchoire, guérissait les maux de dents. Saint Sébastien, jusqu'au XIIIe siècle, saint Roch, à partir du XIVe, protégeaient les villes contre la peste. Le fléau n'entrait pas dans les maisons qui portaient les trois lettres protectrices : V. S. R. (Vive saint Roch)[2]. Un patron plein de bonté prenait en pitié toutes les défaillances, tous les frissons de notre pauvre chair. Les femmes enceintes étaient soulagées des lassitudes que donne la grossesse en ceignant la ceinture de sainte Foy ou de sainte Marguerite. Les enfants qui avaient porté autour de leur poignet un ruban orné du nom de saint Amable de Riom n'avaient jamais peur la nuit. Saint Servais aguérissait les âmes faibles contre la terreur de la mort. Saint

1. V. Bulliot et Thiollier, *La mission et le culte de saint Martin dans le pays Eduen*. Paris, 1892.

2. Dans le midi de la France et le nord de l'Espagne.

Christophe mettait à l'abri de la mort subite : il suffisait de voir sa grande image à l'entrée de la cathédrale pour être assuré de ne pas mourir dans la journée[1] :

Christophorum videas, postea tutus eas.

La vertu des prières qu'on récitait en l'honneur des saints s'étendait aux animaux, aux plantes, à toute la nature. Saint Corneille protégeait les bœufs, saint Gall les poules, saint Antoine les porcs, saint Saturnin les moutons[2], saint Médard défendait les vignes contre la gelée.

Ce désir passionné d'appui, de guérison, de salut, dans l'ignorance profonde de toute chose, est singulièrement touchant[3]. Aux heures difficiles de la vie, au milieu des inquiétudes de l'esprit, des tristesses de l'âme, le nom d'un saint secourable se présentait toujours à la mémoire du chrétien. Les voyageurs, égarés la nuit loin des routes, priaient saint Julien l'hospitalier. Les causes désespérées étaient remises à saint Jude. Les chevaliers qui devaient combattre en champ clos invoquaient pendant la veillée des armes l'appui de saint Drausin, évêque de Soissons. Thomas Becket, avant de partir pour l'Angleterre, où il allait lutter contre Henri II, comme un champion de Dieu, voulut passer une nuit auprès du tombeau du vieil évêque[4]. Les prisonniers enfermés dans le caveau des plus profondes tours se confiaient à saint Léonard, et lui promettaient, comme fit Bohémond, de suspendre des chaines d'argent dans sa chapelle le jour de leur délivrance.

Nos vieux proverbes français, oubliés aujourd'hui, mais

1. On voit encore aujourd'hui à la cathédrale d'Amiens le bas-relief de saint Christophe (à l'entrée). Les statues gigantesques de saint Christophe à Auxerre et à N.-D. de Paris ne dataient que du XVe et du XVIe siècle.

2. Sur les saints protecteurs du bétail v. Rolland (Eug.), *Faune populaire de la France*, tome V, p. 111.

3. Ce qui est puéril c'est que les vertus qu'on attribuait aux saints n'étaient souvent justifiées que par des calembours. Saint Lié guérissait les enfants noués, saint Fort les fortifiait, saint Vât les faisait marcher, sainte Claire guérissait les maux d'yeux.

4. V. Michel Germain, *Hist. de N.-D. de Soissons*, Liv. III, chap. I. Le tombeau de saint Drausin est aujourd'hui au Louvre.

qui passèrent de bouche en bouche pendant des siècles, mêlent le nom des saints à tous les conseils de la sagesse populaire. Le calendrier ecclésiastique était tellement présent à la mémoire de tous qu'on pouvait dire :

A la saint George (23 avril)
Sème ton orge ;
A la saint Marc (25 avril)
Il est trop tard.

Ou encore :

A la saint Barnabé (11 juin)
La faux au pré.
A la saint Leu (1er septembre)
La lampe au clou (1).

De petits calendriers populaires taillés au couteau par des paysans illétrés marquaient les principales dates de l'année par les attributs d'un saint : une flèche pour la Saint Sébastien, une clef pour la Saint Pierre, une épée pour la Saint Paul [2]. De tels hiéroglyphes étaient compris de tous.

Les saints rythmaient l'année. Ils semblaient monter tour à tour au-dessus de l'horizon comme les constellations. Ils retenaient quelque chose du charme païen de la nature et de la saison. La fête de la Saint-Jean d'été, qui se célébrait dans le temps « où tout herbe fleurit », était un peu la fête du soleil. La Saint-Valentin qui marquait la fin de l'hiver était (surtout en Angleterre) la fête du jeune printemps encore indécis. En ce jour les oiseaux, disait-on, se réunissaient par couples dans les bois, et les jeunes gens devaient mettre des fleurs à la fenêtre de leur bien aimée.

Dans la pensée populaire les saints ne marquaient pas seulement le retour des saisons, ils en réglaient aussi la marche. Ils distribuaient à leur gré aux hommes les beaux et les mauvais jours, comme les anciens dieux germaniques. En Provence, saint Césaire d'Arles avait toute puissance sur les tempêtes. Son gant, apporté plein d'air dans la vallée de Vai

1. V. Leroux de Lincy, *Le Livre des proverbes français*.
2. V. Cahier, *Caractéristiq. des Saints*, tome II. Article : Calendrier.

son, y avait déchaîné les vents[1]. Saint Servais tenait en réserve trois jours de neige au milieu même du mois de mai. Sainte Barbe écartait la foudre : c'est pourquoi les cloches qu'on sonnait pendant les orages étaient ornées de son image[2]. Saint Médard était le maître de la pluie. Plusieurs autres saints partageaient avec lui ce privilège ; pendant les longues sécheresses, le peuple irrité de l'inutilité de ses prières, trempa plus d'une fois dans l'eau la statue du saint qu'il avait vainement invoqué[3].

La nature, l'univers entier proclamaient la gloire des saints. La voix lactée s'appelait « le chemin de saint Jacques », les phosphorescences de la mer « le feu saint Elme ». Les petites baies des haies qui murissent en hiver se nommaient en Flandre « lampes de sainte Gudule » ; le plantain qui guérit de la scrofule était connu, dans le nord de la France, sous le nom d' « herbe de Saint Marcoul »[4].

Ainsi l'antique paganisme se perpétuait ingénument sous le couvert des saints. Telle nous voyons aujourd'hui la Bretagne avec ses chapelles, ses fontaines, ses pardons : telle il faut se figurer toute la France du moyen âge.

II

On comprend pourquoi les saints ont tenu tant de place dans la cathédrale, pourquoi tant de vitraux leur furent consacrés. Le peuple ne se lassait pas de voir ses protecteurs, ses amis, tous ceux avec qui il était plus familier qu'avec Dieu. Il ne se lassait pas non plus d'en entendre parler. Des

1. G. de Tilbury, *Otia imperialia,* 3e partie. Cap. XXXIV.
2. V. *Bullet. monum.,* tome XXIV, p. 227 et suiv.
3. Molanus, *De sanct. imagin.* Lib. II, cap. XXXIII.
4. Sur les plantes qui ont des noms de saints on peut consulter le vieux livre de Bauhin, *De plantis a divis sanctisve nomen habentibus.* Bâle, 1591, in-12. S. Marcoul guérissait les écrouelles : on disait que c'était lui qui avait transmis ce privilège aux rois de France, aussi après leur sacre allaient-ils visiter l'abaye de Corbeny (près Laon) où le saint était enterré.

poèmes en langue vulgaire, des drames populaires, des sermons, rappelaient sans cesse à la mémoire des fidèles les miracles fameux, les illustres exemples de la vie des saints. L'Église gardait fidèlement le dépôt de cette histoire presque infinie et la transmettait au peuple. Chaque cathédrale, chaque monastère conservait et lisait solennellement les Actes des saints du diocèse le jour de leur fête. Quant aux saints fameux dans la chrétienté tout entière, leur vie, plus ou moins abrégée, était contenue dans le livre de lecture du chœur, dans le Lectionnaire. Le Lectionnaire, dont les leçons passeront plus tard dans le Bréviaire, quand ce livre unique aura remplacé, dans le courant du XIIIe siècle, tous les vieux livres liturgiques [1], a fait vivre les saints dans la mémoire de l'Église pendant des siècles. Il était fait d'extraits empruntés aux plus célèbres légendes ; l'*Histoire des apôtres* d'Abdias, la *Vie des Pères du désert* traduite par Rufin d'Aquilée, les *Dialogues* de Saint-Grégoire-le-Grand, le *Martyrologe* de Bède, et beaucoup de récits anonymes, avaient été mis à contribution avec une grande naïveté et une complète absence d'esprit critique. C'était une Somme de la vie des saints, précieuse dans un temps où les livres étaient rares.

Jacques de Voragine ne fit donc rien de bien nouveau en écrivant, à la fin du XIIIe siècle, la fameuse *Légende dorée* [2]. Dans ce livre célèbre il ne fit que vulgariser le Lectionnaire, dont il conserva jusqu'à l'ordonnance [3]. Sa compilation n'offre aucune originalité ; il se contenta ça et là de compléter, en recourant aux originaux, les récits du Lectionnaire, et d'ajouter des légendes nouvelles. La *Légende dorée* devint célèbre dans toute la chrétienté, parce qu'elle mettait entre les mains de tous des récits, qui, jusque là, n'étaient guère sortis des livres liturgiques. Le baron dans son châ-

1. V. Batiffol, *Hist. du Bréviaire*, ch. IV, p. 193 et suiv.

2. Jacques de Voragine, dominicain, évêque de Gênes est né vers 1230 et mort vers 1298.

3. Les légendes des saints sont racontées dans l'ordre du calendrier ecclésiastique et commencent au temps de l'Avent.

teau, le marchand dans son arrière boutique purent désormais savourer à loisir toutes ces belles histoires.

Les critiques dont les érudits du XVIIe siècle accablaient Jacques de Voragine portaient à faux. Cette légende d'or qu'ils accusaient d'être une « légende de plomb [1] » n'était pas l'œuvre d'un homme mais bien de toute la chrétienté. La candeur, la crédulité de l'écrivain étaient celles de son temps. Les fabuleuses histoires du voyage de saint Thomas dans l'Inde, ou du manteau miraculeux de saint Jacques, que la *Légende dorée* raconte si complaisamment, et qui déplaisaient tant aux sévères théologiens formés à l'école des Pères du Concile de Trente — étaient, au XIIIe siècle, acceptées de tous. Elles se lisaient publiquement dans les cathédrales et elles étaient représentées dans les vitraux. Condamner Jacques de Voragine, c'était condamner tous les vieux Lectionnaires, et avec eux tous les chanoines qui les avaient lus, tous les fidèles qui les avaient écoutés.

Pour nous qui ne cherchons dans les livres du moyen âge que le génie du temps, la *Légende dorée* demeure un des ouvrages les plus intéressants de cette époque. Sa fidélité à reproduire les récits antérieurs, son absence d'originalité nous le rend particulièrement précieux. Un pareil livre représente admirablement toute une série d'œuvres, qu'il peut, à la rigueur, dispenser de consulter. Il suffit de l'avoir lu pour pouvoir expliquer presque tous les bas-reliefs et presque tous les vitraux légendaires de nos cathédrales. Græsse en le rééditant a rendu le plus grand service, sinon à l'histoire religieuse, au moins à l'histoire de l'art [2]. La *Légende dorée* sera donc notre principal guide dans cette étude. C'est à ce livre populaire que nous demanderons l'explication d'œuvres d'art faites pour le peuple.

1. Les Bollandistes dans leur préface ; et Molanus (Lib. II. Cap. XXVII) « Tolerat Ecclesia legendam auream Jacobi de Voragine quam alii plumbeam vocant ».

2. *Legenda aurea*, Ed. Graesse. Wratislaviae, 1890, in-8. Brunet a donné une traduction de la *Légende dorée*. Paris, 1843, 2 vol. in-12.

On peut, sans trop d'effort, comprendre quel charme dut avoir un pareil livre, et quel aliment moral le moyen âge y trouva.

Ces nombreuses biographies offraient d'arbord au fidèle le tableau le plus varié de l'existence humaine. Connaître la vie des saints, c'était connaître toute l'humanité, toute la vie. On pouvait y étudier tous les âges et toutes les conditions. Nos romans, nos « comédies humaines », sont moins divers, moins riches d'expérience que l'immense collection des *Acta Sanctorum*. La *Légende dorée* en donnait l'essentiel. Il n'y avait pas de métier, pas de profession libérale qui n'ait eu ses saints. Des saints avaient été rois comme saint Louis, papes comme saint Grégoire, chevaliers errants comme saint Georges, cordonniers comme saint Crépin, mendiants comme saint Alexis. Il s'était même trouvé un avocat pour être canonisé : le peuple en marquait son étonnement avec bonhomie dans l'hymne qu'il chantait en l'honneur de saint Yves :

Advocatus et non latro,
Res miranda populo.

Des bergers, des toucheurs de bœufs, des valets de charrue, de petites servantes, avaient été jugés dignes de s'asseoir à la droite de Dieu. Les vies de ces humbles chrétiens montraient ce qu'il y a de sérieux, de profond, dans toute existence humaine. Elles étaient pour le lecteur du moyen âge le plus riche trésor de sagesse. Tout homme pouvait trouver un modèle dans son livre.

La *Légende dorée,* qui faisait connaître la vie au chrétien, lui apprenait aussi à connaître le monde, à imaginer d'autres climats, d'autres siècles. Le moyen âge entrevit l'histoire et la géographie à travers la *Légende dorée*. L'univers y apparaissait, il est vrai, vague et flottant, déformé comme dans les vieilles cartes, mais c'était pourtant une image de la réalité. Suivant le jour de la semaine, le livre transportait le lecteur, tantôt dans les déserts de la Thébaïde, au milieu des tombeaux que les hommes de Dieu habitaient en compagnie

des chacals, tantôt dans la Rome de saint Grégoire, pleine de ruines, vide, désolée par la peste. D'autrefois, il fallait suivre le narrateur aux bords des fleuves de la Germanie, ou faire voile avec lui vers « l'Ile des saints ». A la fin de l'année chrétienne, l'imagination avait parcouru tous les pays et tous les temps. L'humble fidèle qui ne connaissait au monde que sa rue et son clocher avait vécu de la vie de la chrétienté tout entière.

Mais le plus grand charme du livre était moins encore dans la vérité que dans le merveilleux. Plusieurs vies de saints égalaient les plus ingénieux romans. Les légendes des saints orientaux surtout, arrangées par les hagiographes grecs ou coptes, ressemblaient à des contes de fées héroïques. L'histoire de saint Eustache, celle de de saint Georges, et celle de saint Christophe, se distinguaient entre toutes par leur étrangeté.

Fig. 81. Placidas et le cerf (Vitrail de Chartres).

Placidas, général de l'empereur Trajan, vit un jour l'image de Jésus-Christ entre les cornes d'un grand cerf qu'il poursuivait. Converti par ce miracle il se fit baptiser avec sa femme et prit le nom d'Eustache. Dieu, pour l'éprouver, comme jadis son serviteur Job, le ruina. Eustache sans ressources s'embarqua avec sa famille et arriva en Égypte. Comme il n'avait pas d'argent pour payer son passage, le patron du bateau retint sa femme. Plein de tristesse, Eustache s'enfonça dans le pays inconnu où il venait d'aborder et il arriva près d'un fleuve avec ses deux

enfants. Il en laissa un sur la rive et transporta l'autre sur le bord opposé. Il revenait chercher le second, et il était déjà au milieu du fleuve, quand un loup, d'un côté, et un lion, de l'autre, lui enlevèrent ses deux fils à la fois. Désespéré, Eustache vint au village voisin et se mit au service d'un laboureur. Il resta là plusieurs années, pleurant ses fils qu'il croyait morts, alors qu'ils grandissaient non loin de lui, chez des paysans qui les avaient sauvés. L'histoire finit comme les romans et les comédies antiques. Le procédé dramatique auquel Ménandre et Térence ont si souvent recours, la reconnaissance, l'ἀναγνώσις, est très habilement manié par l'hagiographe. Des soldats de Trajan, en passant par le village où Eustache s'était réfugié, reconnaissent leur général. Eustache, que l'empereur a remis à la tête des légions, reconnaît ses

Fig. 82. Saint Eustache au milieu du fleuve (Vitrail de Chartres).

Fig. 83. Des paysans sauvent un des fils de saint Eustache (Vitrail de Chartres).

deux fils qui s'étaient engagés dans l'armée. A leur tour, les deux jeunes gens sont reconnus par leur mère qui leur a entendu raconter leur enfance dans une hôtellerie. Après tant d'épreuves, Eustache est donc de nouveau réuni à sa femme et à ses enfants. Mais leur bonheur est de courte durée. Le successeur de Trajan, Hadrien, en apprenant qu'Eustache était chrétien, le fit enfermer avec sa femme et ses enfants dans un taureau de bronze et renouvela pour eux le supplice inventé par Phalaris.

De telles histoires avaient pour le moyen âge le charme de nos romans d'aventures [1].

La légende de Saint Georges, née dans le monde grec, est un fragment d'épopée. En Grèce, la sève épique ne tarit jamais. Saint Georges est le Persée de l'Orient chrétien. — Il y avait près de Silène, en Libye, un étang où habitait un monstre. La ville lui envoyait régulièrement un tribut de brebis. Si par hasard on y manquait, le monstre s'avançait jusque sous les murs et empestait l'air de son souffle. Quand il n'y eut plus de brebis, on offrit au monstre des jeunes garçons et des jeunes filles. Or, il arriva que le sort désigna la propre fille du roi. Rien ne put la sauver, et après un délai de huit jours, sous les yeux de la ville entière, elle marcha vers l'étang, parée de ses vêtements royaux. Saint Georges qui passait par là, vit qu'elle pleurait et lui demanda où elle allait. « Jeune homme, dit-elle, je crois que tu as le cœur noble et grand, mais hâte-toi de partir ». Georges répondit : « Je ne partirai que lorsque tu m'auras appris la cause de tes larmes ». Lorsqu'elle l'eût instruit de tout, Georges dit : « Ne crains rien, car je t'aiderai au nom de Jésus-Christ ». — « Brave chevalier, reprit-elle, ne cherche pas à mourir avec moi ; il suffit que seule je périsse, car tu ne pourrais ni m'aider, ni me délivrer et tu succomberais avec moi ». Dans ce moment le monstre sortit de l'eau. Alors

1. La légende de saint Eustache fut très chère aux artistes du moyen âge (Vitrail d'Auxerre, du Mans, de Tours). A Chartres deux vitraux sont consacrés à saint Eustache (fig. 81-83), et un bas-relief au porche du sud.

la vierge dit en tremblant : « Fuis au plus vite, chevalier ». — Pour toute réponse, Georges monta sur son cheval, fit le signe de la croix, s'avança au-devant du monstre en se recommandant à Jésus-Christ, et le chargea intrépidement. Il brandit sa lance avec une telle force qu'il le traversa et le jeta par terre. Alors, s'adressant à la fille du roi, il lui dit de passer sa ceinture autour du cou du monstre et de ne le redouter en rien. Quand ce fut fait, le monstre la suivit comme le chien le plus doux[1] ». Cette aventure chevaleresque n'égalait-elle pas les plus belles entreprises de Lancelot ou de Gauvain ? Quel chevalier errant pouvait se comparer à saint Georges ?

L'histoire de saint Christophe était plus étonnante encore. Christophe était un géant de la terre de Chanaan, haut de douze coudées et d'un aspect terrible. Il entra au service d'un roi parce qu'il avait entendu dire que ce roi était le plus puissant du monde. Un jour qu'on prononçait le nom du diable, le roi se signa. Christophe connut par là qu'il y avait dans le monde quelqu'un de plus puissant que son maître. C'est pourquoi il partit pour s'aller mettre au service du diable. Il le rencontra dans un désert et fit route avec lui. En arrivant dans un carrefour, ils aperçurent une croix, et soudain le diable prit la fuite. Lorsque Christophe l'eut rejoint, il voulut connaître la cause de cette terreur subite. Le diable, pressé de questions, fut contraint d'avouer qu'il y avait quelqu'un de plus puissant que lui, et que c'était Jésus-Christ. Sans tarder, Christophe se mit à la recherche de ce maître plus fort que le diable. Un ermite qu'il rencontra lui enseigna les vérités de la foi chrétienne et le baptisa. L'ermite, désireux de le faire avancer dans la voie de la perfection, lui recommanda d'abord de jeûner ; mais le bon géant en était tout à fait incapable. Il lui enjoignit alors de réciter ses prières, mais Christophe s'embrouilla et n'en put venir à

1. *Lég. dorée* (Brunet), tome II, p. 75. — Saint Georges est représenté trois fois à Chartres (Statue du porche sud, vitrail de la nef, vitrail du chœur) : à Lyon deux bas-reliefs du portail lui sont consacrés.

bout. L'ermite, connaissant mieux son néophyte, établit cet homme de bonne volonté au bord d'un fleuve rapide, où chaque année beaucoup de voyageurs se noyaient. Christophe prenait les passants sur son dos, et, aidé d'un bâton, il franchissait le torrent. Un jour, il s'entendit appeler par un enfant. Il sortit de sa hutte, mit le jeune voyageur sur son épaule et commença à traverser le fleuve. Mais, quand il fut au milieu, l'enfant devint si lourd que le géant, courbé en deux, n'avançait plus qu'à grand peine. Arrivé enfin à la rive, il demanda à l'enfant qui il était. « Tu m'as chargé d'un si grand poids, dit-il, que si j'avais porté le monde entier sur mes épaules, je n'aurais pas eu un plus lourd fardeau ». — « Ne t'étonne pas Christophe, répondit l'enfant, car tu as eu sur les épaules non seulement le monde entier, mais celui qui a créé le monde. Sache que je suis Jésus-Christ ». L'enfant disparut aussitôt, et Christophe, qui avait planté son bâton dans le sable, vit qu'il était couvert de feuilles et de fleurs. Peu de temps après Christophe mourut comme un vaillant martyr, en Lycie, dans la ville de Samos[1]. — Si saint Georges ressemble à Persée, saint Christophe ressemble à Hercule : comme lui, il est né pour servir. Dans la Grèce du moyen âge, les vieux héros, qu'on croyait morts, renaissaient sous des formes nouvelles.

Tous ces récits charmaient un peuple enfant. Presque toutes les légendes des saints d'origine orientale avaient un air de roman. Sainte Théodore se déguise en homme et vit pendant vingt ans au milieu des moines, saint Alexis vient mendier dans le palais de son père, couche sous l'escalier avec les chiens, et n'est reconnu de personne. La légende des sept dormants d'Ephèse est un charmant conte des *Mille et une Nuits*, où ne manquent ni la caverne ni les trésors.

L'histoire des saints de l'Occident était moins riche en belles aventures. Toutefois quelques biographies de saints d'origine

1. *Leg. aur. de Sanct. Christoph.* Vitrail de Chartres. Les images de saint Christophe se multiplient à la fin du moyen âge.

germanique ou celtique pouvaient plaire à l'imagination. La légende du roi saint Gontran de Bourgogne qui trouva, guidé par des rats, un souterrain rempli d'or était sans aucun doute un chant populaire des tribus burgondes [1]. La vie de saint Patrick d'Irlande, celle de saint Brendan, semblaient avoir été écrites par des bardes celtiques récemment convertis au christianisme [2]. Le poète (il mérite ce nom) y emporte à chaque instant son lecteur au-delà des limites du monde connu. Les aventures de saint Brendan sur la mer furent, avant les récits de Marco Polo, le seul livre de voyages du moyen âge. Les îles chimériques que le saint irlandais était censé avoir découvertes sur l'Océan faisaient encore rêver les premiers navigateurs du xve siècle.

D'ailleurs, s'il y avait dans la vie des saints de l'Occident moins d'aventures, il y avait au moins autant de miracles que dans celle des saints de l'Orient. L'Église, même au moyen âge, tenait pour suspects plusieurs des miracles de la *Légende dorée* : le peuple les acceptait tous. Il en prêtait de nouveaux à ses saints favoris [3]. Des saints raisonnables, comme un saint Vincent de Paul ou un saint François de Salles, n'eussent guère plu aux chrétiens du xiiie siècle. Un vrai saint était un homme qui voyait face à face les démons et les anges. De l'histoire de sainte Geneviève le peuple de Paris n'avait retenu qu'une chose c'est que le diable éteignait son cierge d'un côté pendant qu'un ange le rallumait de l'autre.

L'intervention continuelle des anges donne à ces légendes un charme délicieux. Les anges viennent servir humblement les saints, car ces hommes héroïques sont devenus plus grands

1. La légende de saint Gontran, ainsi que celles de plusieurs autres saints dont nous parlons dans ce chapitre, ne figurent pas dans la *Légende dorée :* mais nous avons déjà dit que ce nom de *Légende dorée* était pour nous surtout un titre commode qui désigne tous les recueils de vies de saints en usage au moyen-âge.

2. On voit saint Patrick changer en renard un roi d'Irlande.

3. Le miracle des trois écoliers ressuscités par saint Nicolas est, comme nous le verrons bientôt, une invention populaire.

qu'eux par la lutte et la souffrance. Les anges portent doucement jusqu'aux stalles du chœur le vieux saint Pierre Nolasque, le fondateur de la Merci, quand ses jambes ne peuvent plus le soutenir. Ils achèvent le sillon que saint Isidore a interrompu pour prier. Ils emportent au Sinaï le corps virginal de sainte Catherine après son supplice. La terre et le ciel se mêlent. Jésus-Christ descend dans la prison de saint Denis et le fait communier de sa main.

Les miracles qu'aimait surtout le peuple étaient ceux par où les saints manifestaient leur pouvoir sur la nature. Autour de ces hommes de Dieu il semble que le monde revienne à l'innocence primitive. Les ermites qui habitent dans les forêts de la Gaule ont l'air de vivre dans l'Éden. Saint Calais, dans le désert du Perche, a pour compagnon l'uroch, le taureau sauvage de l'ancienne Gaule, saint Gilles est nourri par une biche et il a la main percée d'une flèche en la défendant contre les veneurs du roi, car les rois mérovingiens, dans leurs chasses, se trouvaient souvent face à face avec les solitaires. Saint Blaise guérissait les animaux malades, mais ils attendaient, avant de l'approcher, qu'il eût fini ses prières. Sainte Brigitte caressait les cygnes polaires qui s'abattaient sur l'étang glacé de Kildare.

Dans la *Vie des saints* l'homme est réconcilié avec la nature. Les animaux les plus farouches deviennent les plus dociles. Un lion suivait saint Gérasime dans le désert[1]; un loup guidait à travers la Bretagne l'aveugle saint Hervé; quand saint Gervais s'endormait dans la campagne, un aigle planait au-dessus de sa tête pour le mettre à l'abri des rayons du soleil.

On dirait qu'une vertu sort des saints, et la nature inanimée elle-même tressaille à leur passage. Le jour de la translation des reliques de saint Firmin, les arbres dépouillés par l'hiver reverdirent soudain. Là ou sainte Ulphe de Picardie avait passé pour se rendre à l'église l'herbe était plus belle qu'ail-

1. Les peintres ont de bonne heure confondu saint Gérasime et saint Jérôme, auquel ils ont donné le lion comme compagnon.

leurs. Ainsi les saints rétablissaient partout autour d'eux l'antique harmonie du monde. Beaucoup de ces légendes sorties de l'âme même du peuple témoignent d'une grande douceur, d'une profonde tendresse pour la nature. Elles font l'éloge des races qui les créèrent et de celles qui les adoptèrent.

Tel est le charme de la *Légende dorée*. Les fidèles du XIIIe siècle y trouvaient tout ce qu'ils aimaient : un tableau de la vie humaine, un résumé de l'histoire du monde, des aventures extraordinaires, des miracles.

L'Église, depuis le Concile de Trente, s'est montrée sévère pour ces naïfs récits. Elle jugeait sans doute que tant de merveilles cachaient la vraie grandeur des saints. Les docteurs du XVIIe siècle connaissaient leur temps : ils ne voulaient pas que la vie des saints devint, pour des esprits formés à la critique par les protestants, une occasion de scandale. Launoi méritait alors son surnom de « dénicheur de saints ». Le curé de Saint-Eustache, tremblant pour le patron de son église, saluait très bas, quand il le rencontrait, cet homme redoutable. De tels scrupules ne pouvaient venir à l'Église du moyen âge. Le peuple d'ailleurs, sous les ornements de la légende, sentit presque toujours le vrai sublime. Les contes infinis qu'on faisait des miracles de saint Martin n'empêchèrent pas les artistes de préférer le trait le plus humain de sa vie. Ils éternisèrent le geste héroïque du jeune soldat romain coupant de son épée, pour vêtir un pauvre nu, la moitié de son manteau militaire.

III

La *Légende dorée* fut donc, pour toutes les raisons que nous venons de dire, le livre favori du moyen âge. Il faut voir maintenant comment les artistes l'interprétèrent[1].

1. Est-il nécessaire de rappeler que les maîtres verriers du XIIIe siècle exécutèrent la plupart de leurs vitraux avant que Jacques de

Dans nos cathédrales du XIIIe siècle, nos grands saints sont glorifiés de deux façons : tantôt leur vie tout entière est racontée dans une suite de tableaux, tantôt leur image, nettement caractérisée, est mise toute seule sous les yeux des fidèles.

La première manière fut celle que les maîtres verriers adoptèrent de préférence. Le vitrail, pendant le XIIIe siècle, fut surtout narratif. Les vitraux des bas côtés de la cathédrale de Chartres, si merveilleusement conservés, sont les pages éclatantes d'une *Légende dorée*. L'ensemble forme un des plus beaux livres à miniatures que jamais prince ait payé au poids de l'or. Le texte de Jacques de Voragine à la main, on déchiffre sans peine toutes les scènes[1]. L'artiste, en commençant par le bas, et en s'élevant peu à peu jusqu'au sommet du vitrail, suit le légendaire pas à pas. L'histoire de saint Eustache, par exemple, se déroule tout entière en une vingtaine de médaillons, depuis l'apparition du cerf miraculeux à Placidas, jusqu'au martyr du saint et de sa femme dans le taureau d'airain. De chaque épisode nos artistes surent ne retenir que l'essentiel. Dans un médaillon il n'y a qu'un petit nombre de personnages dont la mimique est extrêmement nette. Etudiés de près, les gestes semblent exagérés jusqu'à la caricature, de loin, ils ne sont qu'expressifs. Le décor est réduit à l'indispensable : un arbre, une porte de ville, des traits ondulés qui figurent les fleuves et la mer. Ce sont des signes destinés à nous suggérer l'image des lieux où se passe la scène. Aucune couleur locale : les soldats romains ont la cotte de mailles et le bouclier du XIIIe siècle ; les empereurs portent le sceptre et la couronne des rois de France, et sont

Voragine ait composé son recueil. Mais la *Légende dorée* est déjà tout entière dans les *Lectionnaires*, et dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais.

1. Quelques-unes sont empruntées à la vie de saints locaux et ne se trouvent pas dans la *Légende dorée*, d'autres sont consacrés à quelques personnages de l'Ancien Testament (Noé, Joseph). Tous ces sujets sont expliqués dans Bulteau, *Descript. de la cath. de Chartres* (Edit. de 1850, en un volume).

assis sur un trône pareil au fameux fauteuil de bronze de Saint-Denis. Un roi ressemble à un autre roi, un soldat à un autre soldat. Ils apparaissent presque comme des symboles. Nul désir de s'échapper du sujet, de développer un brillant épisode : aucun de ces hors-d'œuvres de décors, d'architectures, de scènes familières où se plaisent les verriers de la Renaissance. Il y a dans ces petits tableaux un remarquable génie de clarté et d'abstraction qui fait songer à notre théâtre classique. Les légendes de saints sont souvent longues et diffuses : en les interprétant, les maîtres verriers ont toujours réussi à éviter ces défauts.

La seconde manière d'honorer les saints fut de les offrir au respect du peuple, non plus engagés dans l'action, mais immobilisés dans une attitude solennelle. Les vitraux des fenêtres hautes ou les statues des portails représentent les saints sous un aspect presque surhumain. Les mille compartiments des vitraux légendaires racontaient les luttes et les souffrances des saints dans cette vie, tandis que ces grandes images nous montrent les bienheureux transfigurés par la lumière d'un autre monde, rayonnant d'une sérénité éternelle. Les uns étaient consacrés à l'église militante, les autres le sont à l'église triomphante.

Les artistes, et surtout les sculpteurs, qui eurent à représenter ces grandes figures se trouvèrent aux prises avec un des plus beaux problèmes de l'art. Il s'agissait de faire rayonner une vertu différente sur la face de chaque saint. Rien n'est moins monotone que les grands saints. Dans la *Légende dorée* ils ont chacun leur caractère : saint Paul est l'homme d'action, et saint Jean le contemplateur ; saint Jérôme est le savant dont les yeux se sont affaiblis sur les livres, et saint Ambroise est l'évêque par excellence, le surveillant du troupeau. Il n'est pas de sentiment, de nuance de sentiment qu'un saint ne puisse incarner. Saint Georges est le courage qui s'élance au-devant de la mort, et saint Etienne la résignation qui l'attend. Saint Agnès, sainte Catherine, sainte Cécile sont la virginité ; mais sainte Agnès est la vierge candide, igno-

rante et désarmée qui a l'agneau pour emblème ; sainte Catherine est la vierge sage qui connaît la science du bien et du mal et qui dispute avec les docteurs ; sainte Cécile est l'épouse vierge qui embrasse volontairement la chasteté dans la chambre nuptiale. La vie des saints proposait toutes ces nuances exquises à l'art. Il en est résulté que l'art du moyen âge, qui n'a guère représenté que des saints, est l'art idéaliste par excellence : car on ne lui demandait que de faire transparaître des âmes. Force, charité, justice, tempérance, voilà ce qu'on devait lire sur les visages. Ce ne sont pas là de froides abstractions : les saints furent des réalités vivantes. Il y eut en eux, pour parler comme les docteurs, plus de vie véritable que chez tous les autres hommes. Seuls ils ont vécu.

Fig. 84. Saint Théodore (Chartres)

En même temps, chacun eut son type physique, son caractère. Au lieu d'avoir à représenter « l'Éloquence » sous la figure d'un vague orateur, l'artiste avait à faire le portrait de saint Paul, d'un petit homme chauve, à longue barbe, que le génie transfigurait[1] (fig. 87). De sorte que cet art, idéaliste en son fond, eut les attaches les plus étroites avec la vérité et avec la vie.

1. Citons, outre le saint Paul du musée de Toulouse (XIVe s.), celui de Reims (portail nord, XIIIe s.).

La vraie grandeur de l'art du moyen âge est là [1]. Il ne se propose pas cet idéal académique, cette beauté épurée par les canons de l'École, qui n'a pas plus de saveur que l'eau pure, — il s'empare de la réalité la plus chétive et la fait rayonner. L'artiste procède comme les saints eux-mêmes qui se sont sculptés avec effort, et qui ont fait apparaître sur un visage ingrat, vulgaire, ou beau d'une beauté simplement humaine, la chasteté, la force d'âme, la charité, enfin un reflet de Dieu. L'artiste, comme auraient pu dire les théologiens du moyen âge, fait ce que fera Dieu lui-même au jour du Jugement — il conserve aux élus les traits que chacun d'eux eut dans la vie, mais ces visages, pénétrés de la lumière d'une âme pure, participent de la beauté éternelle.

Fig.. 85 Saint Firmin (Amiens)

Tels furent les principes qui guidèrent la main des artistes du XIIIe siècle: tout cela senti confusé-

1. Il s'agit surtout de l'art de la seconde moitié du XIIIe siècle. L'art

ment, deviné, et non pas réduit en formules pédantesques. Toutes les statues de saints du moyen âge ne sont pas des chefs-d'œuvres, mais dans toutes on sent un même effort. Quelques-unes sont admirables. Le saint Martin du portail sud de Chartres (fig. 86), le bâton pastoral à la main, actif et sévère, commande vraiment à toute créature. Sainte Modeste au portail nord (fig. 1) apparaît comme la statue de la Pudeur. Saint Théodore est l'image du vrai chevalier (fig. 84). A Reims, saint Nicaise, le haut du crâne enlevé, marche avec une sérénité héroïque entre deux anges qui lui sourient. Au portail d'Amiens, saint Firmin (fig. 85) revêtu d'une lumière céleste, fait un geste, où il y a de l'éternel. Jamais peut-être on n'exprima mieux le fond de l'être. Le saint Firmin d'Amiens est une âme. Les apôtres, à Chartres, à Amiens, ont été conçus par des hommes de génie : presque tous ressemblent à Jésus-Christ, comme si l'esprit du maître, en passant en eux, les eut façonnés.

L'obligation où les artistes furent, pendant trois cents ans, de représenter des hommes supérieurs à l'homme a donné à l'art du moyen âge son inimitable caractère.

On comprend maintenant quelle influence a eu la *Légende dorée* sur l'histoire de l'art français.

Si c'en était le lien, nous pourrions montrer ici comment l'étude de la vie des saints a affiné aussi la sensibilité des artistes italiens, et leur a enseigné la connaissance de l'homme moral. Dès la fin du XIVe siècle, grâce à la peinture, cet instrument d'analyse si subtil, ils s'essaient à montrer sur des visages les âmes les plus variées. Au XVe siècle, Fra Angelico trouve dans la vie des saints ses nuances les plus suaves. Les païens du XVIe siècle eux-mêmes peignent encore des saints. Une Madeleine, un saint Jean-Baptiste au désert, restaient pour eux des physionomies rayonnantes de pensée et de rêve, où ils mettaient toute leur science de la vie.

du commencement du XIIIe siècle est encore malhabile à exprimer le caractère de l'individu.

IV

Cependant, malgré tous leurs efforts, malgré leur désir passionné de mettre en saillie le caractère, les artistes du XIIIe siècle ne pouvaient faire que le peuple mit à coup sûr un nom sur chacune de leurs statues. Comment empêcher de confondre deux saints chevaliers, saint Georges et saint Théodore, ou deux vierges, sainte Barbe et sainte Agnès? — Au XIIIe siècle on cherchait encore la solution de ce problème.

A Chartres, il fut résolu d'une façon ingénieuse. Sous les pieds de chaque saint se voit une petite scène qui rappelle quelque trait fameux de sa vie ou de sa mort[1]. Sur le socle de la statue de saint Denis, par exemple, est sculpté un des lions auxquels fut exposé le martyr, et sur le socle de la statue de saint Georges une roue qui rappelle sa mort. Les saints, debout sur les instruments de supplice et sur les persécuteurs, semblent en triompher.

Mais les artistes voulurent frapper plus fortement encore l'attention, et bientôt ce fut dans la main même des saints qu'ils mirent l'instrument du supplice. Les apôtres, les premiers, parurent au portail de nos cathédrales portant, les uns la croix sur laquelle ils avaient été étendus, les autres la lance ou l'épée qui les avaient perçés, le couteau qui les avait déchirés[2]. A partir du XIVe siècle, presque tous les saints sont

1. Voir la figure 86 qui représente l'ébrasement du portail de droite de la façade méridionale de Chartres. On voit saint Martin et sous ses pieds les chiens qu'il arrêta d'un mot, au moment où ils allaient se jeter sur un lièvre. Puis saint Jérôme tenant la Bible. Sous ses pieds la Synagogue, les yeux bandés, essaie vainement de déchiffrer une banderole (le texte de l'Ecriture) qu'elle ne comprend plus. Vient ensuite saint Grégoire-le-Grand. Il porte une colombe (la tête est brisée) sur son épaule. Sous ses pieds son secrétaire écrit derrière un rideau. Il semble qu'il regarde par un trou, comme le raconte la légende, et qu'il aperçoive avec étonnement la colombe parlant à l'oreille du pape.

2. Nous y reviendrons dans ce chapitre.

représentés un emblème aux mains. Au portail des Libraires, à la cathédrale de Rouen, sainte Apolline tient la tenaille qui

Fig. 86. Saint Martin, saint Jérôme, saint Grégoire-le-Grand. (Chartres).

lui arracha les dents, sainte Barbe la tour percée de trois fenêtres (symbole de la Trinité) où son père l'enferma. Les

saintes portent fièrement, triomphalement, les instruments de torture qui leur ouvrirent le ciel.

Parfois un épisode célèbre de la vie du saint a fourni un emblème à l'artiste. Le calice surmonté d'un serpent faisait reconnaître saint Jean, et rappelait que l'apôtre avait bu sans péril une coupe de poison, après avoir fait le signe de la croix [1]. Saint Grégoire-le-Grand se distinguait de tous les autres papes à la colombe qu'il portait sur l'épaule. Cette colombe venait lui dicter ses livres à l'oreille ; son secrétaire, caché derrière un rideau, l'avait un jour aperçue (fig. 86). Sainte Marie l'Egyptienne ne pouvait être confondue avec aucune autre pénitente, car elle portait à la main les trois pains qu'elle acheta avant de s'enfoncer dans le désert et qui la nourrirent quarante ans. L'art ici ramasse en un trait toute la vie du saint. Le peuple ne s'y trompait jamais tant ces emblèmes lui étaient familiers. On voit combien la *Légende dorée* fut populaire, car tous ces signes caractéristiques lui sont empruntés. Il faut l'avoir très présente pour désigner sûrement à leurs attributs les saints des portails ou des vitraux.

Mais la *Légende dorée*, elle-même, ne rend pas compte de tout. Profondément mêlés à la vie du peuple, les saints ont reçu de l'art populaire les plus étranges attributs. Saint Martin, par exemple, est quelquefois représenté accompagné d'une oie sauvage. Si l'on parcourt sa légende, on ne trouve pas d'épisode qui puisse justifier un pareil emblême. L'oie ne rappelle aucun des miracles de saint Martin. En réalité, elle est destinée à nous faire souvenir que la fête de saint Martin, à l'entrée de l'hiver, coïncide avec le passage des oiseaux migrateurs [2]. L'art, dans ce cas, a donné une forme à un vieux dicton populaire.

1. Le petit dragon ailé qu'on voit souvent au-dessus du calice de saint Jean symbolise la force du poison.

2. Le P. Cahier a fort bien expliqué l'emblême de l'oie : *Caract. des Saints*, tome II, art. *Oie*. V. aussi Lecoy de la Marche, *Saint-Martin*. Tours, 1890, 2e édit., p. 606. L'oie de saint Martin est sculptée au portail de Saint-Martin de Worms. L'oie se voit aussi sur le sceau d'un chanoine de Saint-Martin de Tours.

La puissance de l'art sur le peuple fut si grande que les emblèmes imaginés par les artistes ont parfois donné naissance à des légendes nouvelles. Ici, ce n'est plus l'art qui emprunte à la *Légende dorée*, c'est la *Légende dorée* au contraire qui s'inspire des inventions de l'art. On devine cette obscure alchimie plus qu'on ne l'explique. Tous les phénomènes qui se passent dans les profondeurs de l'âme populaire demeurent à moitié mystérieux. — Saint Denis, on le sait, est toujours représenté portant sa tête dans ses mains. Des Lectionnaires du XIIe siècle[1] nous le montrent déjà dans cette attitude. Ce genre de représentation est certainement plus ancien encore. Les artistes, en l'imaginant, n'avaient pas prétendu autre chose que de rappeler son genre de mort : la tête dans les mains était un signe hiéroglyphique qui signifiait que saint Denis avait été décapité. Leur idée, un peu barbare, n'était pourtant pas sans grandeur, car le saint semblait de ses deux mains offrir sa tête à Dieu. Le peuple ne comprit jamais très bien l'invention des artistes ; il expliqua à sa manière ce qu'il voyait, et il imagina que saint Denys avait réellement porté sa tête après avoir été décapité. On surprend là en travail le génie mythique du moyen âge. Bientôt cet embellissement entra dans la vie écrite du saint, et les artistes, sans le savoir, se trouvèrent avoir collaboré à la *Légende dorée* [2].

La légende de saint Nicolas s'enrichit de la même façon d'un miracle nouveau. Rien ne fut plus célèbre, à partir du XIIIe siècle, que l'histoire des trois enfants assassinés par un hôtelier, coupés en morceaux, mis dans un saloir, et enfin ressuscités par l'intervention de saint Nicolas. Les anciennes vies du saint ne connaissent pas ce miracle. Chose inouïe, Jacques de Voragine, ne le jugeant sans doute pas assez certain, ne l'a pas inséré dans la *Légende dorée*. Au XIVe siècle, il n'est pas encore entré dans la leçon des Bréviaires [3].

1. Arsenal. ms. n° 162, f° 220 (*Lectionnaire*, XIIe s.).
2. Le P. Cahier croit que les actes de saint Denis furent refaits vers le XIe siècle, *Caract. des Saints*. Tome II, p. 776.
3. Arsenal, *Bréviaire des frères prêcheurs*, ms. n° 193, f° 64 sqq.

Cependant, les artistes représentèrent pendant tout le XIIIe siècle le miracle des trois enfants ressuscités. On le voit dans un vitrail de Bourges consacré à saint Nicolas, dans deux vitraux du Mans [1], dans un vitrail de Troyes et un vitrail de Chartres. La même histoire se déchiffre au milieu des innombrables bas-reliefs qui ornent le portail Saint-Jean de Lyon. Nous nous trouvons donc en présence d'une légende orale qui se transmit longtemps avant d'être écrite. Quelle en est l'origine ? — Une conjecture du P. Cahier à ce sujet parait si vraisemblable, si conforme aux habitudes du moyen âge, qu'on peut la tenir pour l'explication véritable [2]. La *Légende dorée* raconte que saint Nicolas délivra trois officiers de l'empereur Constantin qui avaient été injustement emprisonnés ; le saint les arracha des mains du bourreau dans la prison même, au moment où ils allaient être mis à mort. De bonne heure, sans doute, ce sujet fut adopté par les artistes, surtout en Orient où naquit le culte de saint Nicolas. Conformément aux habitudes de l'art du moyen âge, qui, en Orient comme en Occident, témoigne sa déférence aux saints en leur donnant une taille surhumaine, saint Nicolas fut représenté très grand, tandis que les trois officiers apparaissent à ses pieds plus petits que des enfants. Pour marquer qu'ils avaient été délivrés de prison, on figura, avec la naïveté de ces temps, leurs trois têtes émergeant du sommet d'une tour. Les chrétiens de l'Occident, où le culte de saint Nicolas venait d'être importé au XIe siècle [3], ne connaissaient pas encore très bien sa légende. Ils en imaginèrent une pour expliquer les images qu'ils avaient sous les yeux. Les trois officiers devinrent trois enfants, la tour un saloir. L'hôtelier assassin et sa femme étaient des personnages faciles à imaginer tant ils étaient apparentés à l'imagination populaire. On les retrouve

(XIVe s.). Chaque leçon du bréviaire ressemble à un compartiment de vitrail.

1. Sur un des vitraux du Mans les trois enfants portent le costume de clerc. C'est qu'en effet saint Nicolas était le patron des clercs.

2. *Vitraux de Bourges.* Etude sur le vitrail de saint Nicolas.

3. Quand des marchands italiens apportèrent son corps à Bari.

dans tous les contes : c'est l'ogre et l'ogresse de Perrault. Cette histoire de nourrice s'ajouta à la légende de saint Nicolas ; elle passa de bouche en bouche, et les artistes, qui ne l'avaient lue nulle part, la représentèrent trés-souvent D'ailleurs, l'histoire des trois officiers, remise en honneur, parut sur les vitraux (à Bourges par exemple) concurremment avec l'histoire des trois enfants.

Il se passa pour la légende de saint Georges quelque chose d'analogue. Le bel épisode de la fille du roi sauvée du dragon par le chevalier est né probablement d'une peinture mal comprise. Ce fut une habitude orientale, que l'Occident adopta, de figurer l'idolâtrie par un monstre. Eusèbe rapporte déjà dans son *Histoire Ecclésiastique* que Constantin se fit représenter perçant de sa lance le dragon du paganisme. Le dragon devint un symbole, et accompagna l'image des vaillants martyrs qui avaient porté la foi dans une contrée nouvelle. Ainsi fut représenté saint Georges. D'autre part, quand les artistes de l'Orient peignirent pour la première fois le saint guerrier, au Ve ou au VIe siècle, les vieilles traditions de l'art antique subsistaient encore : les allégories, les personnifications du paganisme n'avaient pas disparu. On les retrouve aux mosaïques de Ravenne, où un vieillard couronné de roseaux symbolise le Jourdain. Il est donc probable qu'une figure de jeune femme, placée près de saint Georges et du dragon, personnifiait dans les anciennes peintures la province de Cappadoce évangélisée par le martyr. Le jour où ce symbolisme ne fut plus compris, le peuple grec trouva dans son imagination le récit épique qui rendait compte de tous les détails de la scène. Un moine le rédigea, et il se répandit dans toute l'Europe [1].

La légende de saint Georges aide à comprendre toutes celles où le dragon figure. Symboliques à l'origine, et présentées

1. Les Bollandistes avaient déjà entrevu cette explication de la légende de saint Georges (*Acta Sanct.* Avril, tome III. p. 404), que G. de Saint-Laurent (*Guide de l'art chrétien*, tome V, p. 282) et le P. Cahier (*Caract. des Saints*, t. I, art. *Femme*) ont présenté avec plus de netteté.

comme telles par les artistes, elles furent bientôt prises au pied de la lettre. S'il en fallait croire les anciens Actes des saints, presque tous nos vieux évêques de France, et surtout les fondateurs des sièges épiscopaux, auraient eu à lutter avec des monstres. Suivant la légende, saint Romain de Rouen avait enchaîné « la gargouille », qui désolait la Normandie, saint Marcel de Paris avait mis en fuite un horrible serpent qui habitait dans un cimetière. Saint Juslien du Mans et un de ses successeurs, saint Pavace, avaient tué des monstres qui gardaient une fontaine. On racontait la même chose de saint Front de Périgueux, de saint Lô, évêque de Coutances, de saint Loup, troisième évêque de Bayeux, de saint Germain, évêque d'Auxerre. En Bretagne, il y avait jusqu'à dix saints à qui on prêtait la même aventure, notamment les grands évêques saint Brieuc et saint Paul de Léon. Toutes ces victoires sur des monstres expriment des victoires sur l'idolâtrie. Les légendes consacrées au dragon ne dépassent pas le VIe siècle, c'est-à-dire l'époque où toute la France était devenue chrétienne [1]. Ainsi, une simple métaphore est devenue un récit vivant en passant par le cerveau créateur du peuple [2].

Quand les artistes populaires touchent à un sujet, tout s'anime, tout prend une forme concrète. D'où vient le cierge porté par sainte Geneviève, sinon d'une métaphore ? La sainte tient à la main le flambeau des vierges sages, la lampe symbolique dont parle l'Évangile. Un souffle du mauvais esprit peut éteindre la frêle lumière, il l'éteindrait, si un ange ne veillait sur elle. Cette figure de sermonnaire, traduite par les artistes, est devenue la scène pleine de bonhomie qui

1. S. Bertrand de Comminges, il est vrai, en plein moyen âge, passe pour avoir tué un dragon. Le P. Cahier a très ingénieusement supposé que la légende était née des dessins qui couvrent le coffret où furent enfermées ses reliques. Ces dessins représentent en effet des personnages luttant avec des dragons (*Caract. des Saints*, t. I. p. 418).

2. A l'origine, l'histoire du dragon est une métaphore pieuse imaginée par des clercs. Ce qui le prouve c'est que le dragon défend la plupart du temps une fontaine qui semble être le symbole du baptême.

se voyait au portail de Notre-Dame de Paris : d'un côté le diable éteint avec un soufflet le flambeau de la sainte, pendant qu'un ange le rallume de l'autre [1]. La comparaison mystique de la lampe des vierges sages, appliquée à sainte Gudule, fut rendue par les artistes de Flandre comme par les artistes Parisiens : sainte Gudule est représentée sur le sceau du chapitre de Bruxelles portant sa lanterne entre le diable et un ange [2].

Il faut un tact extrême pour remonter à l'origine de pareilles légendes, car ce n'est pas toujours une métaphore qu'on trouve au point de départ, ce sont parfois des faits mal interprétés. Pourquoi, depuis la fin du XIVe siècle, saint Antoine le solitaire est-il toujours représenté accompagné d'un porc qui porte au cou une clochette ? Le peuple eût bientôt fait d'imaginer que le saint ermite avait vécu dans la solitude avec ce compagnon fidèle. Mais on ne lit rien de pareil dans la *Vie des Pères du Désert*. Une image de confrérie mal comprise a très probablement donné lieu à la légende. Il y avait en Dauphiné un ordre religieux, qu'avaient fondé, en 1095, deux gentilshommes sous le patronage de saint Antoine. Les Antonins étaient des frères hospitaliers qui se dévouaient au soin des malades et des pélerins [3]. L'ordre, protégé par les particuliers et par l'état, eut des maisons dans beaucoup de villes de France. Les ordonnances de police, qui défendaient de laisser les porcs errer librement par les rues, firent une exception pour ceux qui appartenaient aux Antonins. Les porcs de l'hôpital, une clochette au cou, allaient tranquillement chercher leur nourriture dans le ruisseau. Des dessins, probablement des sceaux, consacrèrent ce privilège : saint Antoine, patron de l'ordre, y fut représenté accompagné d'un porc portant la clochette. L'image se grava dans la mémoire

1. La *Légende dorée* (*De Sanct. Genovef.*) dit simplement qu'un cierge éteint par le vent se ralluma dans sa main. — La statue de N.-D. a été refaite.

2. Cahier, *Caract. des Saints*, tome I, p. 197. Même légende pour une autre vierge flamande, Sainte Wivine (XIIe s.).

3. V. Avielle, *Histoire de l'ordre hospitalier de Saint-Antoine*, 1883.

de la foule et se transmit de siècle en siècle, bien que le sens primitif en fut tout à fait oublié [1]. Ce qui prouve que telle fut bien en effet l'origine de l'attribut, c'est que saint Antoine fut presque toujours, en même temps, représenté avec une béquille en forme de T, dessinée sur son manteau. Cette béquille était comme le blason des Antonins, et rappelait que les frères s'engagaient à consacrer leur vie aux infirmes. Elle persista, ainsi que le porc et la clochette, dans des œuvres d'art du XVe et du XVIe siècle, époque où tout souvenir de l'antique congrégation hospitalière avait disparu [2].

La faculté qu'eut le peuple du moyen âge de créer des légendes est surprenante. Saint Érasme ou saint Elme était le saint favori des matelots de la Méditerranée : son image se voyait à l'avant des felouques des mers latines. En sa qualité de patron des marins, saint Érasme portait à la main un cabestan où s'enroulait un câble. Loin des côtes, un pareil emblême ne pouvait plus être compris. Les populations de l'est de la France, chez qui saint Érasme était en grand honneur, imaginèrent que le saint évêque tenait à la main, comme les autres saints, l'instrument de son supplice. On supposa donc que les bourreaux lui avaient ouvert le ventre, et que, par un raffinement de barbarie, ils avaient enroulé ses intestins sur un treuil. Les Actes du saint accueillirent le récit populaire, et désormais saint Érasme fut invoqué contre la colique. Dans la petite église de l'Huys, près de Braisne, dans le Soissonnais, les mères venaient suspendre des écheveaux de fil au cou de sa statue, et prier pour la guérison de leurs enfants [3].

Les artistes ont donc été souvent les collaborateurs incons-

1. V. Collin de Plancy, *Dict. des reliques*, 1821, tome I, p. 33, *Rev. archéolog.* 1855, XIe année, et Cahier, *Caract. des Saints.*

2. A partir de 1297 les Antonins ou Antonites se transformèrent en une congrégation de chanoines réguliers qui ne conservèrent plus rien de leurs attributions hospitalières (Avielle *loc. cit.*)

3. Cahier, *Caract.*, tome I, page 362. L'écheveau symbolisait sans doute les intestins. Saint Érasme était connu à l'Huys sous le nom populaire de saint Agrapard.

cients de la *Légende dorée*. Les vies des saints furent écrites plus d'une fois d'après de vieilles images symboliques, dont le sens était perdu. Quand on nous dit que saint Ronan battait le diable avec son bâton, il faut entendre qu'un artiste breton avait sculpté dans quelque vieille chapelle le saint évêque posant symboliquement sa crosse sur un démon renversé à ses pieds [1]. Les âmes enfantines des paysans prirent cela pour de l'histoire. — On comprend combien il faudrait d'esprit critique et d'érudition pour reconnaître le vrai sens de tous les emblèmes que les artistes ont mis aux mains des saints. Le P. Cahier a heureusement rendu la tâche facile aux archéologues. Dans le grand Dictionnaire qu'il a publié sous le titre de *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, il n'est presque pas d'attribut qu'il n'ait parfaitement expliqué [2]. L'érudition n'ajoutera pas grand chose à un livre où tous les travaux antérieurs ont été utilisés et dépassés. Le P. Cahier avait lu, la plume à la main, non seulement toute la collection des Bollandistes, mais encore tout ce qui s'est écrit sur le culte des saints depuis le XVIIe siècle [3]. Le seul reproche qu'on puisse faire à son immense répertoire c'est de n'avoir pas fait une place assez grande aux œuvres d'art. Le P. Cahier a mieux connu les textes que les monuments. Il lui a manqué, pour rendre son œuvre parfaite, son collaborateur ordinaire, le P. Martin. Tel qu'il est son livre permet de reconnaître presque sans hésitation tous les saints qui figurent dans des œuvres d'art, surtout depuis la fin du moyen âge jusqu'à nos jours.

1. Cahier, *Caract.*, t. I, p. 308.

2. *Caractéristiques des saints dans l'art populaire* par le P. Cahier. Poussielgue, 1867, 2 vol. in-fol.

3. Le Dictionnaire du P. Cahier rend inutiles des ouvrages qui eurent leur valeur comme Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*. Francfort, 1839. Mrs. Jamesson, *Sacred and legendary art*, 2 vol 1874. Guénebault, *Dict. Iconographique* (Collect. Migne), 1850.

V

C'est à la fin du moyen âge, en effet, à l'extrême limite de la période que nous étudions, que les emblèmes se multiplièrent. Chaque saint eut le sien que l'usage consacra.

Rien ne contribua plus au maintien et à la diffusion de ces signes que les corporations ouvrières. Chaque corps de métier, nous l'avons vu, eût son patron. Les corporations avaient elles déjà, au XIIIe siècle, les patrons qu'elles reconnurent plus tard ? Il est permis de le conjecturer, bien que les documents soient rares, et que le livre d'Etienne Boileau soit presque muet sur ce point [1]. Pour le XIVe, et surtout pour le XVe et le XVIe siècle, les renseignements abondent [2]. Il est probable, si on en juge par la permanence du culte rendu aux saints de la corporation pendant au moins deux siècles, que ces patrons changèrent peu dans une même région. Des textes et des monuments du XVe et même du XVIe siècle peuvent donc nous permettre de remonter jusqu'au moyen âge. Les raisons qui déterminèrent les corporations à choisir tel ou tel patron sont souvent très simples : il est tout naturel que saint Eloi soit le patron des orfèvres, saint Crépin celui des cordonniers. Mais ces raisons ne sont pas toujours aussi faciles à deviner. Les menuisiers, par exemple, à qui les églises commandaient parfois le tabernacle où on enferme le saint ciboire, avaient choisi pour patronne sainte Anne, sous le prétexte que sainte Anne avait fait le premier des tabernacles, c'est-à-dire la sainte Vierge qui porta Dieu dans son sein [3]. Les scieurs de long fêtaient la Visitation,

1. Nous y voyons cependant que les boucliers (fabricants de boucles) fêtaient la Saint-Léonard, dès le XIIIe siècle, et que les maçons faisaient payer les amendes à la chapelle de Saint-Blaise (aux siècles suivant saint Blaise est encore le patron des maçons).

2. Voir surtout : *Les métiers et les corporations de la ville de Paris* par R. de Lespinasse, 2 vol. (à partir de 1886), dans la Collection publiée par la ville de Paris.

3. Ils appelaient « cervelle de sainte Anne » le mélange de colle et

parce que, ce jour là, la Vierge et sainte Elisabeth s'inclinèrent l'une devant l'autre, comme font les deux ouvriers en maniant la scie [1].

Quelques-unes des idées qui présidèrent à ces choix ne manquent pas de beauté et d'une sorte d'ingéniosité touchante. Les portefaix reconnaissaient comme patron saint Christophe, qui porta Dieu sur ses épaules [2]. Les épingliers avaient choisi comme fête de corporation la Nativité, parce que la Vierge avait (pensait-on), pendant la nuit de Noël, attaché le maillot de l'enfant avec des épingles, comme font les nourrices [3]. Les servantes se réclamaient de l'humble et active sainte Marthe ; les marchands de parfums de Marie-Madeleine qui versa un vase d'aromates sur les pieds du Sauveur ; les aubergistes de saint Julien qui accueillit même le lépreux.

Plusieurs rapprochements ne sont pas d'un très bon goût. Saint Barthélemy, qui fut écorché vivant, était le patron des tanneurs, et saint Jean, qui fut plongé dans l'huile bouillante, celui des fabricants de chandelles [4]. Beaucoup de ces analogies sont puériles, et quelques-unes sont fondées sur de mauvais calembours. Un jeu de mot avait fait de sainte Claire la patronne des verriers. Aucun trait de la vie du diacre saint Vincent ne le rendait propre à devenir le patron des vignerons : on le choisit à cause de la première syllabe de son nom [5].

Puéril ou touchant, le culte des saints patrons avait, on le voit, des racines bien profondes dans l'âme populaire. En multipliant les images de leurs protecteurs, les corporations ne furent pas sans agir sur l'art. Quelques attributs qui se voient aux mains des saints ne se justifient pas par un épisode de leur vie, mais par un patronage. Saint Honoré porte une

de sciure de bois qui leur servait à boucher les trous et à dissimuler les défauts d'une planche, v. Forgeais, *Plombs historiés*, 1re série, *Médreaux des corporations de métiers*, 1861, p. 91.

1. Cahier, *Caractér. des saints*, tome II, article : Patrons.
2. De Lespinasse, tome I, p. 251 et Cahier, *loc. cit.*
3. Forgeais, *loc. cit.*, p. 63.
4. Forgeais, p. 45.
5. V. Cahier, *Caract.* article : Calembour, tome I et article : Patron, tome II.

pelle à four uniquement parce que les boulangers le choisirent comme patron [1]. Une raison analogue explique la grappe de raisin que tient saint Vincent sur plusieurs méreaux de la fin du moyen âge [2] frappés par la corporation des vignerons. On chercherait vainement dans la *Légende dorée* l'explication de pareils emblèmes.

Les corporations ne proposèrent pas toujours aux artistes des attributs nouveaux, mais elles les obligèrent toujours à représenter avec la plus grande clarté les attributs consacrés. Les cardeurs, qui avaient pour patron saint Blaise, voulaient qu'on distinguât nettement aux mains du martyr le peigne de fer qui avait été l'instrument de son supplice. Une image où saint Éloi eut été figuré sans ses tenailles n'aurait eu aucune chance de satisfaire les orfèvres. Les corps de métiers contribuèrent donc à répandre parmi les artistes l'habitude de représenter les saints avec quelques signes caractéristiques toujours pareils [3].

On en trouve la preuve en parcourant la curieuse collection de plombs historiés que possède le Musée de Cluny.

Ces petits monuments de l'art populaire furent trouvés dans la Seine. Sous le règne de Napoléon III, quand on refit les quais, un antiquaire, M. Forgeais, les recueillit pieusement et les publia. Il supposa avec beaucoup de vraisemblance que ces médailles, dont la série va du XIIIe au XVIe siècle, provenaient des boutiques qui couvraient jadis les vieux ponts de bois de la cité. Les ponts de Paris s'écroulaient ou brûlaient assez fréquemment au moyen âge : à chaque accident un grand nombre de ces petits objets étaient entraînés dans le lit de la Seine, où ils se sont conservés parfaitement. De toutes

1. Forgeais, *loc. cit.* p. 32.
2. *Id.* p. 146.
3. M. de Linas, *Mem. de la Société des Antiq. de France,* tome. 45, 1884, croyait avoir remarqué que Saint-Joseph, patron des charpentiers, avait à la main, sur une châsse limousine du XIIIe s. (aujourd'hui au Vatican), la canne que portent encore maintenant, pendant le tour de France, les compagnons du Devoir. Une pareille intention paraît un peu prématurée, au XIIIe siècle, mais toutefois n'est pas invraisemblable.

les monnaies, médailles, jetons, qui nous sont parvenus de la sorte, les plus intéressants sont les méreaux frappés par les corporations ouvrières. Chacun d'eux porte, d'un côté, l'image du saint patron, de l'autre, le nom ou l'emblème du corps de métier. Quelques-uns remontent au XIIIe siècle, mais la plupart sont du XIVe ou du XVe. Sur les uns comme sur les autres, d'ailleurs, nous trouvons la même image de saint, barbare, enfantine, réduite à ses traits essentiels. Mais ce qui frappe d'abord, ce qu'on voit le mieux, et ce qui fait reconnaître à première vue le nom du saint, c'est l'attribut qu'il tient à la main. L'attribut était donc la principale préoccupation de celui qui frappait l'image et de ceux à qui elle était destinée.

Le saint patron et son emblême étaient devenus, dès le XIVe siècle, des signes hiéroglyphiques, auxquels on ne devait rien changer. A la fin du moyen âge, les attributs des saints se voient partout : les monnaies émises par les villes, les blasons de certains ordres religieux, les mettent sans cesse sous les yeux du peuple. Sur l'écusson des Dominicains, par exemple, un chien qui porte dans sa gueule un flambeau rappelle le rêve prophétique que fit pendant sa grossesse la mère de saint Dominique. Le blason des Chartreux montre les sept étoiles qui apparurent en songe à l'évêque de Grenoble et lui annoncèrent l'arrivée de saint Bruno et de ses six compagnons. — Les attributs de saints étaient passés en proverbe. On disait de deux amis : ils sont inséparables comme saint Roch et son chien [1].

VI

Parmi tant de saints auxquels le moyen âge rendit un culte, quels sont ceux que l'art représente de préférence ?

Quiconque a vu Chartres, Amiens, ou Notre-Dame de

1. Collin de Plancy, *Dict. des reliques.* Article : proverbes.

Paris [1] sait que, parmi les saints, les apôtres sont au premier rang. Placés des deux côtés du portail principal ils accompagnent Jésus-Christ. Ils tiennent une si belle place dans l'église (ils étaient peints ou sculptés deux ou trois fois dans chacune de nos cathédrales) que nous devons leur donner aussi une place d'honneur.

Les artistes représentent tantôt la vie des apôtres et tantôt leurs images isolées. Un assez grand nombre de vitraux, à Chartres, à Bourges, à Tours, à Poitiers, sont consacrés à la vie des apôtres. De toutes les œuvres légendaires du moyen âge ce sont peut-être les plus extraordinaires. Si on ne connaît que les Actes des apôtres, on ne pourra rien comprendre aux miracles de saint Jean et aux voyages de saint Thomas que représentent nos vitraux. Il y a au moins trois cents ans qu'on ne raconte plus de la sorte l'histoire des apôtres.

Ces récits, que l'Église abandonna définitivement après le concile de Trente, furent autrefois très célèbres. Ils proviennent de livres apocryphes que le pape Gélase condamna, mais dont l'usage demeura toléré. L'Orient n'avait pu se résigner au silence que gardent les livres saints sur la plupart des apôtres. Quelques traditions orales dignes de foi subsistaient encore sans doute dans les premières communautés chrétiennes ; mais la légende ne tarda pas à étouffer l'histoire. On vit paraître des *Actes* de saint Jean, de saint Pierre, de saint Paul, de saint Thomas, attribués à un certain Leucius, où la vérité se mêlait à la fiction [2].

Plusieurs sectes hérétiques s'exercèrent à la composition de ces romans, et s'efforcèrent de couvrir leurs erreurs de l'autorité des apôtres [3]. Un compilateur inconnu, du ve siècle

1. Les apôtres du portail de N.-D. de Paris ont été refaits.

2. V. Batiffol, *Anciennes littérat. chrétiennes.* Paris, 1897, in-12, p. 41.

3. Notamment dans les *Actes de Saint-Thomas*, composition gnostique où le mariage est condamné. V. Renan, *l'Eglise chrétienne*, p. 523. Les actes apocryphes des apôtres ont été publiés par Tischendorf, *Acta apostolorum apocrypha* (Leipzig, 1851); plusieurs sont traduits dans le *Dict. des apocryphes* de Migne, tome II.

probablement, dans un livre qu'il intitula « *Histoire du Combat Apostolique* » et qu'il attribua à Abdias, évêque de Babylone, contemporain et compagnon de saint Jude et de saint Simon, rassembla presque tout ce qu'on avait écrit sur ce sujet. Le pseudo-Abdias était censé avoir été rédigé primitivement en hébreu, puis traduit en grec, et enfin mis en latin par un certain Julius Africanus. La traduction de Julius Africanus fit fortune au moyen âge. Vincent de Beauvais s'en est servi pour écrire son *Miroir historique*, et Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*, s'est presque toujours contenté de la résumer en abrégeant les longs discours [1].

Le pseudo-Abdias jouit d'une grande autorité dans l'église du moyen âge. Non seulement on le toléra, mais on en lut des fragments au chœur, le jour de la fête de chacun de s apôtres. On en trouve la preuve dans les Lectionnaires du XIIe siècle qui sont venus jusqu'à nous [2]. Les légendes des apôtres persistent encore dans les premiers Bréviares, au XIIIe et au XIVe siècle [3]. Le clergé n'avait donc aucune raison de défendre aux artistes la représentation de ces vies apocryphes : il lisait dans les livres de chœur les mêmes histoires que les maîtres verriers peignaient sur leurs vitraux.

Grâce aux œuvres d'art surtout, les fidèles n'ignoraient aucune circonstance de la vie des principaux apôtres. Il fut reçu que chacun d'eux avait évangélisé une contrée différente du monde. Saint Pierre avait apporté la foi à Rome, saint Paul l'avait répandue de Jérusalem jusqu'à l'Illyrie, saint André l'avait fait connaître à l'Achaïe, saint Jacques le Majeur à l'Espagne, saint Jean à l'Asie, saint Thomas à l'Inde, saint Jacques le Mineur à Jérusalem, saint Mathieu

1. Le texte latin du pseudo-Abdias a été publié par Fabricius : *Codex apocryphus Novi Testamenti*. Hambourg, 1719, tome I.

2. P. ex. à Ste-Genev., ms. n° 1270 (antiphonaire et lectionn. du XIIe s.), on y peut lire toute l'histoire apocryphe de saint Jean, et la lutte de saint Pierre et de saint Paul contre le magicien à Rome (f° 155). V. aussi B. Ste-Geneviève, ms. n° 132, (lectionn. XIIe), toute l'histoire apocryphe de saint Jacques (f° 127 v°).

3. V. Batiffol, *Histoire du bréviaire romain*, p. 209.

à la Macédoine, saint Philippe à la Galatie, saint Barthélemy à la Lycaonie, saint Simon à l'Égypte, saint Jude à la Mésopotamie [1].

Les voyages et les miracles des apôtres ne furent pas tous également célèbres. Il n'y a guère que saint Pierre, saint Paul, saint Jean, saint Thomas, saint Jacques, saint Jude et saint Simon dont la vie ait été racontée avec détail. Les maîtres verriers se sont inspirés trop souvent de l'histoire apocryphe de ces apôtres, pour que nous n'en fassions pas connaître les principaux traits.

La légende de saint Pierre ne va jamais sans celle de saint Paul. Un même vitrail réunit les deux saints que l'Église fête le même jour [2]. On n'avait pas voulu séparer les deux apôtres, qui avaient soutenu les mêmes luttes, et qui, disait-on, s'étaient embrassés au moment de marcher à la mort [3]. Aussi les vitraux nous montrent-ils de préférence les épisodes de leur séjour à Rome, et les scènes où ils associent leurs prières pour triompher de Simon le magicien.

La *Légende dorée* a achevé de déformer les actes apocryphes de saint Pierre et de saint Paul. La Rome où nous transporte Jacques de Voragine est la ville fabuleuse qu'aimait le moyen âge, la Rome qu'avait embellie le magicien Virgile. Néron y règne entouré d'enchanteurs. Il a épousé un de ses affranchis, et il veut à toute force que ses médecins le fassent accoucher; et, en effet, par l'effet d'un philtre, il mit au monde une grenouille qu'il fit élever dans son palais. Le sage Sénèque n'osait s'opposer aux folies de son élève. Néron s'amusait à l'épouvanter en faisant brandir

1. Isidore de Séville, *de Ortu et obitu Patrum. Patrol.*, tome 83, col. 147 et suiv..

2. La légende de saint Pierre est réunie à celle de saint Paul dans un vitrail de Bourges (Cahier et Martin pl. XIII), de Chartres (vitrail du chœur), de Lyon (chapelle de saint Pierre), de Sens (chapelle absidale, mutilé et restauré), de Poitiers (près du chevet), de Troyes (cathédrale, abside), dans deux vitraux de Tours (l'un dans une des chapelles absidales, l'autre dans le chœur).

3. Le vitrail de Bourges représente cette dernière scène d'après la *Légende dorée*.

son épée nue au-dessus de sa tête. Il lui avait même dit un jour, en lui montrant un arbre : « A quelle branche, veux-tu être pendu ? » Il fit si bien que le malheureux Sénèque désespéré finit par se tuer, et, par sa mort, justifia son nom (Se necans) [1].

C'est devant ce Néron, qui ne conserve plus rien de réel, que comparaissent saint Pierre et saint Paul. L'empereur avait entendu parler de leurs miracles, il avait même appris que saint Paul avait ressuscité son échanson Patrocle [2]. Mais il conservait des doutes. Ils avaient un rival redoutable en la personne de Simon le magicien, qui s'était emparé par ses prestiges de l'esprit de Néron. Simon se vantait de faire mouvoir des serpents d'airain, rire des statues de bronze et chanter des chiens. Il ordonnait à une faucille de moissonner et elle faisait plus de travail que dix moissonneurs. Sa physionomie changeait brusquement d'aspect, de sorte qu'il avait l'air tantôt d'un jeune homme et tantôt d'un vieillard. Un jour, il se fit décapiter par le bourreau : mais il eut l'art de substituer un bélier à sa place, et le troisième jour il parut devant Néron. C'est pourquoi le peuple romain lui éleva une statue avec cette inscription : « Semoni deo sancto », à Simon, dieu saint [3].

L'empereur voulut mettre aux prises les apôtres avec son thaumaturge. Quand ils furent en présence saint Pierre dit à Néron : « Si la divinité est en lui, qu'il me dise ce que je pense, et je vais confier à ton oreille la pensée que j'ai en mon esprit ». Et Pierre dit secrètement à Néron : « Ordonne qu'on m'apporte un pain d'orge et qu'on me le donne en cachette ». Quand Pierre eut reçu le pain, il le bénit, le mit sous sa tunique et dit : « Que Simon, qui prétend être Dieu, dise ce que j'ai pensé, ce que j'ai dit, et ce que j'ai fait ». Simon répondit : « Que ce soit Pierre qui dise ce que je

1. *Leg. aur., De sanct. Petro. De sanct. Paulo.*
2. Le vitrail de Chartres montre saint Paul ressuscitant Patrocle.
3. C'est l'inscription « Semoni Deo Sanco » mal comprise. Semo Sancus est un vieux dieu Sabin.

pense ». Et Pierre répliqua : « Ce que Simon pense, je montrerai que je le sais ». Simon plein de colère s'écria : « Que les chiens viennent et le dévorent ». Et aussitôt des chiens énormes apparurent et se jetèrent sur saint Pierre ; mais il leur présenta le pain qu'il avait béni, et aussitôt il leur fit prendre la fuite »[1].

Simon ne se tint pas pour battu, et il se fit fort de ressusciter un jeune homme qui venait de mourir. Mais il eut beau prononcer les formules les plus efficaces, il ne sut que lui faire remuer la tête. Les apôtres alors s'approchèrent du lit, et saint Pierre dit : « Jeune homme, au nom de Jésus-Christ de Nazareth qui a été crucifié, lève-toi et marche ». Et le mort se leva et marcha[2].

Le peuple murmura bientôt contre Simon. Le magicien mécontent déclara qu'il voulait abandonner une ville qui n'était plus digne de lui servir de séjour, et il annonça qu'il allait s'enlever au ciel. Au jour qu'il avait fixé, il monta au Capitole, couronné de lauriers, et, en présence de toute la ville, il se jeta du haut d'une tour et se mit à voler. « Néron plein d'admiration, dit aux apôtres : « Cet homme a dit vrai, quant à vous, vous n'êtes que des imposteurs ». Alors les apôtres se mirent en prière, et soudain les démons qui soutenaient Simon l'abandonnèrent. Il tomba et se fracassa la tête »[3].

Néron, inconsolable de la mort de son magicien, fit emprisonner les apôtres dans la prison Mamertine. Mais ils convertirent leurs geôliers qui les délivrèrent. Pierre, redoutant la mort qui le menaçait, résolut de s'enfuir. Il était déjà sorti des murs, et il était arrivé à l'endroit où se trouve aujourd'hui l'église Sancta Maria ad passus, quand soudain il vit Jésus-Christ qui venait vers lui. « Seigneur, où allez-vous ? » dit

1. *Lég. dorée, Légende de saint Pierre* (Brunet). — Cet épisode se voit dans le vitrail de Chartres et dans un vitrail d'Angers.

2. Vitrail de Bourges, vitrail de Lyon.

3. Vitrail de Bourges, de Chartres, de Tours. Rosace du vitrail de Reims consacré à saint Pierre. Vitrail de Poitiers. Vitrail de saint Père de Chartres (fenêtres hautes du chœur, à droite, XIVe siècle).

Pierre. « Je vais à Rome pour y être crucifié de nouveau », répondit Jésus-Christ. Saint Pierre comprit la leçon que lui donnait son maître, et, en pleurant sur sa faiblesse, il rentra à Rome pour y mourir [1].

Le gouverneur Agrippa ne tarda pas à faire saisir les apôtres, et, après les avoir fait comparaître devant lui, il les condamna à mort. Ils s'embrassèrent avant de marcher au supplice. Saint Pierre, qui était Juif, fut mis en croix. Il demanda par humilité à être crucifié la tête en bas. Au moment où il expirait, les yeux des bourreaux s'ouvrirent, et ils virent des anges qui tenaient des couronnes de lis et de roses et qui entouraient saint Pierre suspendu à la croix [2]. Saint Paul, en sa qualité de citoyen romain, fut condamné à avoir la tête tranchée. Sur la route, il rencontra une chrétienne nommée Platilla : il la pria de lui prêter son voile pour qu'on pût lui bander les yeux, et il lui promit de le lui rapporter après sa mort. Les soldats se mirent à rire, l'appelèrent faux magicien et, par dérision, ils permirent à Platilla de faire ce qu'il demandait. Saint Paul fut décapité près de la porte d'Ostie en prononçant le nom de Jésus-Christ. Le jour même il apparut à Platilla revêtu d'une splendeur incomparable, et il lui rendit son voile taché de sang [3].

On retrouve dans les récits que nous venons de résumer quelques souvenirs des miracles d'Apollonius de Tyane mêlés à des fables puériles, nées aux basses époques. Un très bel épisode, d'une sublime simplicité, celui du *Domine quo vadis*, rappelle seul la grande littérature chrétienne des premiers temps.

Ces légendes flattaient trop la passion dominante du moyen âge, son amour du merveilleux, pour qu'il ne les ait pas mieux

1. L'épisode si célèbre du « Domine quo vadis » est représenté dans un compartiment du vitrail de Bourges, dans celui de Lyon, et dans un bas-relief du portail de la cathédrale de Lyon.

2. Voir le beau saint Pierre crucifié de la cathédrale de Rouen (portail des Libraires), moulage au Trocadéro, *Catal.* 610.

3. *Leg. aurea. De sancto Paulo.* L'épisode du voile de Platilla se voit sur le vitrail de Chartres.

aimées que les graves récits des Actes des Apôtres. Il est remarquable en effet que les Actes aient inspiré si peu d'œuvres aux artistes du XIIIe et du XIVe siècle : ils préférèrent toujours la source trouble des Apocryphes [1].

L'histoire de saint Jean est aussi presque tout entière empruntée à la *Légende dorée*. Il n'y a peut-être pas de biographie d'apôtre qui ait donné lieu a plus de fables que celle de saint Jean. Jacques de Voragine est bien loin d'avoir fait usage de tous les anciens récits. Il n'a pas connu, par exemple, la curieuse histoire de saint Jean qui est censée rédigée par son disciple Prochore [2]. Cette vie de l'apôtre séduisit les Grecs par un air de sincérité et par l'extrême précision des détails [3]; mais il ne semble pas qu'elle ait pénétré en Occident avant le XVIe siècle [4]. Jacques de Voragine n'a même pas rapporté tous les évènements que raconte le faux Abdias. L'histoire si dramatique de l'amour de Callimaque pour Drusiana, d'où l'abbesse Hrotswita avait tiré une tragédie au Xe siècle, ne figure pas dans la *Légende dorée*. Si abrégé qu'il soit, le récit de Jacques de Voragine suffit à expliquer toutes les œuvres d'art du XIIIe siècle.

Après avoir été plongé dans l'huile bouillante, à Rome, près de la Porte Latine, saint Jean fut exilé à Pathmos, où il écrivit l'Apocalypse. La mort de Domitien lui rendit la liberté, et il revint à Ephèse. Comme il rentrait dans la ville, on portait

1. Les œuvres d'art empruntées aux *Actes* sont si rares que nous avons dû rattacher cette étude sur les Apôtres, non point au chapitre du Nouveau Testament, mais au chapitre de la *Légende dorée*. Parmi les rares œuvres inspirées par les *Actes* signalons un vitrail de Semur, dans la chapelle de la Vierge, consacré à saint Pierre (saint Pierre devant le juge, saint Pierre en prison, saint Pierre délivré par l'ange) ; à Auxerre, un vitrail de saint Pierre et de saint Paul dont les fragments sont dispersés dans plusieurs verrières (on voit : saint Pierre et la nappe chargée d'animaux ; Ananie et Saphire ; saint Paul à Malte piqué par la vipère) ; à Amiens, un vitrail de la chapelle de la Vierge montre l'histoire de saint Etienne et de la conversion de saint Paul d'après les *Actes*.

2. Migne, *Dict. des apocryph.*, tome II, col. 759 et suiv.

3. V. l'épisode du naufrage (col. 762), de saint Jean valet de thermes (col. 765).

4. Publiée par Néander, à Bâle, en 1567.

en terre une chrétienne, appelée Drusiana, qui avait passionnément désiré son retour, et qui était morte sans l'avoir revu. Saint Jean, touché de compassion, fit arrêter le cortège et la ressuscita [1].

Le lendemain, il vit sur le forum d'Ephèse un philosophe, nommé Craton, qui donnait à la foule une leçon d'abnégation. Deux jeunes gens, ses disciples, avaient sur ses conseils vendu tous leurs biens et ils en avaient converti la valeur en pierres précieuses. Craton leur ordonna de prendre un marteau, et, devant les assistants, de réduire les diamants en poudre. Saint Jean blâma ce fastueux mépris des richesses, où il ne vit que de l'orgueil. « Il a été écrit, dit-il, si tu veux être parfait, vends tout ce que tu possèdes et donne le aux pauvres ». — « Si ton maître est le vrai Dieu, reprit Craton, fais que les pierres qui viennent d'être brisées redeviennent entières, afin que le prix de l'or qu'elles ont coûté puisse être donné aux pauvres ». — Alors saint Jean se mit en prières, et les pierres redevinrent entières comme auparavant. Et les deux jeunes gens et le philosophe crurent en Dieu [2] ».

Deux autres jeunes gens, touchés de cet exemple, vendirent leurs biens, les distribuèrent aux pauvres et suivirent l'apôtre. Mais bientôt ils devinrent tristes et regrettèrent leur première condition. Saint Jean s'en aperçut. Un jour qu'ils étaient au bord de la mer, l'apôtre leur fit ramasser du bois et des cailloux et les changea sous leurs yeux en or et en pierres précieuses : « Allez racheter vos terres, leur dit-il, car vous avez perdu la grâce de Dieu ; soyez sompteusement vêtus afin d'être mendiants pour toujours ». Les jeunes gens eurent honte, et, quand ils eurent fait pénitence, l'or et les diamants redevinrent du bois et des cailloux [3].

1. Vitrail de Chartres, de Bourges, de la Sainte-Chapelle.

2. *Leg. aur., De sanct. Johan.* Vitrail de Bourges, de Chartres, de la Sainte-Chapelle, de Tours (fenêtres hautes du chœur).

3. Vitrail de Chartres. — Les alchimistes du moyen âge, se souvenant que saint Jean avait changé des cailloux en or, disaient qu'il avait eu le secret de la pierre philosophale. (*Hist. littér. de la France*, tome XV, p. 42).

Les miracles de saint Jean ameutèrent contre lui les prêtres de la grande Diane d'Ephèse. Ils le traînèrent au temple et voulurent le forcer à sacrifier. Mais saint Jean se mit en prières et soudain le temple s'écroula. Aristodème, « l'évêque des idoles », ne fût pas convaincu par un si grand prodige. « Je croirai en ton Dieu, dit-il, si tu bois le poison que je te donnerai ». — « Fais ce que tu voudras », répondit l'apôtre. La force du poison fut éprouvée sur deux condamnés qui tombèrent morts après l'avoir bu. Saint Jean, sans s'émouvoir, en présence de tout le peuple, prit la coupe, fit le signe de la croix, but le poison et n'en eut aucun mal. Aristodème demeura incrédule. « Je croirai, dit-il, si tu ressuscites ces morts ». Saint Jean ne daigna pas s'approcher des cadavres. « Pose mon manteau sur eux, dit-il à Aristodème ». Aristodème le fit et les morts ressuscitèrent par la vertu qui était dans le manteau de l'apôtre. L'apôtre baptisa Aristodème ainsi que le gouverneur de la ville et toute sa famille, et fonda une église [1].

Saint Jean cependant était arrivé à l'extrême vieillesse : il ne marchait plus et ses disciples le portaient à l'église. Il se contentait pour tout enseignement de répéter ces mots : « Mes enfants, aimez-vous les uns les autres ». Et comme les frères lui demandaient pourquoi il redisait toujours la même parole : « Parce que, dit-il, c'est le commandement de Notre Seigneur, et si celui-là seul est accompli, il suffit ». Saint Jean avait quatre-vingt-dix-neuf ans ; il venait d'écrire son Évangile, et, pendant qu'il avait écrit, la nature entière était demeurée dans un calme profond, et les vents n'avaient pas soufflé par respect. Jésus-Christ lui apparut et lui dit : « Viens à moi, mon bien-aimé, car il est temps que tu t'asseois à ma table

1. C'est l'épisode qui a été le plus souvent reproduit et qui a valu à saint Jean le calice qu'il porte à la main. Vitraux de Bourges, Chartres, Tours, Troyes (vitrail de l'abside), Sainte-Chapelle, vitrail de Saint-Julien-du-Sault (voir Gaussin, *Portefeuille arch. de la Champagne, 1861*. Pl. VIII) ; Reims (dans la petite rose du vitrail du chœur consacré à saint Jean) ; Reims (bas-relief du mur du midi, près du portail occidental consacré à l'Apocalypse).

avec tes frères ». Et le dimanche suivant, les fidèles étant rassemblés dans l'église, saint Jean, après les avoir exhortés à observer les commandements, fit creuser une fosse au pied de l'autel. Il y descendit et, joignant les mains, il pria. Alors il fut environné d'une telle clarté qu'on ne pouvait en soutenir la vue. Quand la splendeur se fut dissipée, nul ne vit plus l'apôtre, et ceux qui se penchèrent sur la fosse la trouvèrent pleine d'une manne parfumée [1].

La vie et la mort de saint Jean racontées par les Apocryphes ne sont pas sans beauté. L'histoire des pierres précieuses était sans doute, dans la pensée des premiers rédacteurs, une sorte d'ingénieux apologue, où la charité chrétienne était opposée à l'orgueil stoïcien. Quant à la légende de la mort, ou plutôt de la disparition mystérieuse de saint Jean, elle est née de la croyance fort répandue parmi les chrétiens de la première génération que le disciple bien-aimé ne devait pas mourir.

L'histoire légendaire de saint Jean fut si sincèrement tenue pour véritable au moyen âge que certains vitraux qui lui sont consacrés, comme ceux de Chartres ou de Bourges, ne contiennent pas un seul trait qui ne soit emprunté aux Apocryphes.

La légende des aventures de saint Thomas dans l'Inde n'était qu'un roman : saint Augustin l'avait sévèrement condamnée [2] ; elle n'en fut pas moins très chère aux fidèles et aux artistes. Il y avait un charme pour l'imagination à suivre saint Thomas jusqu'aux extrémités du monde connu, jusqu'au royaume du mystérieux Gondoforus. On disait que ce roi lointain l'avait fait venir comme architecte pour lui bâtir un palais, « pareil à ceux de Rome ». L'apôtre s'embarqua, et il arriva dans une ville où on célébrait des noces. Il y fut in-

1. Chartres, Bourges, Tours, Reims, Saint-Julien-du-Sault, Lyon (vitrail de l'abside). La mort de saint Jean est, dans le vitrail de Lyon, le seul emprunt qui ait été fait aux Apocryphes : le reste est consacré à la vision de saint Jean à Patmos.

2. Saint Augustin, *Contra Faustum*. Lib. XXII, cap. 79. *Patrol.*, tome 42, col. 452. Il reconnaît dans la légende de saint Thomas une œuvre des Manichéens.

vité, et il s'assit avec les convives à la table du festin. Il y avait là une jeune fille venue de la Judée, qui jouait de la flûte et chantait. Elle devina que saint Thomas était juif, et elle se mit à chanter dans sa langue : « C'est le Dieu des Hébreux qui a créé toute chose et qui a creusé les mers ». L'apôtre écoutait les yeux levés au ciel. L'échanson, voyant que saint Thomas ne mangeait ni ne buvait, se mit en colère et lui donna un soufflet. Dieu ne laissa pas l'insulte impunie. Quand l'échanson sortit pour aller puiser de l'eau à la fontaine, un lion le tua, des chiens le déchirèrent et ils apportèrent sa main dans la salle du festin. Les assistants comprirent qu'il y avait dans l'inconnu une force secrète, et la joueuse de flûte tomba à ses pieds. Alors saint Thomas parla, et il fut si persuasif que les époux demandèrent le baptême et s'engagèrent à vivre dans la continence. — De là, l'apôtre se rendit dans la capitale de Gondoforus. Le roi lui présenta le plan du palais qu'il voulait faire bâtir, lui ouvrit ses trésors et s'en alla dans une autre province. Saint Thomas se mit aussitôt à prêcher l'Évangile et il convertit une partie de la ville. Quand le roi revint et qu'il apprit ce que l'apôtre avait fait pendant son absence, il le fit jeter en prison et le condamna à être écorché vivant. Mais, la veille de l'exécution, le frère du roi qui venait de mourir ressuscita et il dit à son frère : « Mon frère, j'ai vu le palais d'or, d'argent et de pierreries qu'a bâti cet homme : il est dans le paradis, et, si tu veux, il est à toi ». Gondoforus s'émut et fit venir l'apôtre qui dit au roi et à son frère : « Croyez en Jésus-Christ et soyez baptisés, car il y a au ciel d'innombrables palais qui sont préparés depuis le commencement du monde[1] ». — On entrevoit l'origine d'une pareille légende : elle est née d'une métaphore. Les apôtres bâtissent l'édifice de la foi, ils « édifient » un temple fait de pierres vivantes qui est l'Église. Encore aujourd'hui, le mot « édifier » garde dans notre langue son sens mystique. Un écrivain d'une imagination vive est parti de là pour faire

1. *Leg. aur., De sanct. Thom.*

de saint Thomas un architecte[1]. Tout cela était pris au pied de la lettre au XIIIe siècle, sans commentaire et sans exégèse. Rien n'étonnait ces âmes naïves.

Certaines légendes où les apôtres apparaissaient comme d'habiles magiciens semblent leur avoir plu tout particulièrement. Les verrières reproduisent souvent l'histoire de saint Jacques le Majeur qui a l'air d'être empruntée à quelque livre de sorcellerie.

Comme saint Jacques prêchait en Judée, un magicien, nommé Hermogène, lui envoya son disciple Philétus pour le convaincre d'erreur. Le maître n'avait pas daigné se déranger lui-même. Mais il arriva que saint Jacques, par sa parole et par ses miracles, convertit Philétus. Quand Hermogène apprit ce qui s'était passé, il fut tellement irrité qu'il lia Philétus par ses sortilèges, et le retint prisonnier sans qu'il put faire un mouvement. Philétus envoya un valet prévenir saint Jacques. « L'apôtre lui fit passer son manteau, en disant :

1. La légende de saint Thomas est reproduite avec tous ses détails dans un vitrail de Chartres (chœur), de Bourges (chœur), de Tours (chœur, fenêtres hautes). — Tout le tympan du portail septentr. de l'église de Semur lui est consacré. Nous nous permettons d'insister sur le portail de Semur parce que le sens des scènes qui le décorent n'avait pas encore été compris. Les archéologues locaux continuent à y voir l'histoire du meurtre de Dalmace, assassiné par ordre de Robert, duc de Bourgogne (Ledeuil, *Notice sur Semur-en-Auxois*, Semur, 1884, p. 56). Le *Guide Joanne* (*Bourgogne et Morvan*. Edit. de 1892, p. 172), y voit la conversion des peuples au christianisme. Voici comment il faut interpréter les diverses scènes qui remplissent le tympan. 1re ligne : (à gauche), saint Thomas met la main dans le côté de J.-C. — Le prévôt du roi Gondoforus rencontre saint Thomas (accompagné d'un disciple) sur une place de Césarée. — Saint Thomas est en bateau et se dirige vers l'Inde. — 2e ligne : (à droite), un festin ; une danseuse marche sur les mains ; un chien apporte dans sa gueule la main de l'échanson. — Saint Thomas reçoit les ordres du roi Gondoforus. — Il distribue aux pauvres, au lieu de bâtir le palais, les trésors de Gondoforus : un des pauvres est sur un escabeau, un autre tient une calebasse et a un type nègre très prononcé. — Saint Thomas jeté en prison. Saint Thomas parle avec un personnage agenouillé dont la tête a disparu, peut-être Gondoforus : la robe cependant à l'air d'être celle d'une femme, ce serait alors Migdonie demandant pardon à saint Thomas d'être cause de sa captivité. Comment expliquer cette place faite à la légende de saint Thomas dans l'église de Semur ? Sans doute par quelque relique du saint. Les documents manquent.

« Qu'il prenne ce manteau et qu'il dise : « Dieu relève ceux qui « sont tombés et délivre ceux qui sont captifs ». Aussitôt que Philétus eut touché le manteau, il fut délivré de la captivité où le retenait l'art magique d'Hermogène, et il se hâta d'aller trouver Jacques. Hermogène plein de courroux, réunit les démons, leur disant de lui amener Jacques et Philétus, tous deux garrottés, afin qu'il se vengeât d'eux. Les démons, volant à travers les airs, vinrent trouver Jacques disant : « Jacques, apôtre de Dieu, aie pitié de nous, car nous brûlons avant que notre temps soit venu ». Et Jacques leur dit : « Pourquoi êtes-vous venus vers moi ? » Et ils répondirent : « Hermogène nous a envoyés pour que nous te menions à lui avec Philétus ; mais, comme nous allions vers toi, l'ange du Seigneur nous a attachés avec des chaînes de fer, et nous a très rudement tourmentés ». Et Jacques leur dit : « Retournez à celui qui vous a ordonné de venir, et amenez-le moi garrotté, mais sans lui faire de mal ». Et les démons prirent Hermogène, lui attachèrent les mains et les pieds derrière le dos, et l'amenèrent à saint Jacques. — Jacques lui parla avec douceur, lui expliqua que les chrétiens devaient rendre le bien pour le mal, puis le délivra. Mais Hermogène n'osait pas s'en aller. « Je connais la fureur des démons, dit-il, si tu ne me donnes quelque chose qui t'appartienne, ils me tueront ». Et Jacques lui donna son bâton. Quelques temps après, Hermogène jeta tous ses livres de magie dans la mer et reçut le baptême [1].

Presque tous les apôtres, dans la *Légende dorée*, ont à lutter avec des enchanteurs. Mais c'est saint Jude et saint Simon qui eurent à combatre les plus redoutables thaumaturges. Ils vinrent les provoquer jusque dans le sanctuaire des arts magiques, jusque dans le temple du Soleil, à Sannir près de Babylone. La science de Zoroès et d'Arpha-

1. *Leg. aur., De sanct. Jacob. Maj.* — Vitrail de Bourges (chœur), de Chartres (chœur, à gauche), d'Auxerre (bas côté droit, près du chœur); deux vitraux à Tours (l'un dans une des chapelles du chœur, l'autre dans les fenêtres hautes du chœur).

xat ne les effraya pas : ils devinèrent l'avenir, firent parler un enfant qui venait de naître, domptèrent des tigres, des serpents, chassèrent d'une statue un démon qui se montra sous la figure d'un Éthiopien noir et s'enfuit en poussant des cris rauques [1].

Saint André ne put convertir l'Asie et la Grèce qu'en surpassant tous les prodiges des magiciens, en chassant de Nicée, sous la figure de sept gros chiens, sept démons qui désolaient la ville, en exorcisant un esprit qui habitait dans des thermes et qui étranglait les baigneurs [2].

Ces légendes, si rebutantes qu'elles nous paraissent aujourd'hui, ne sont pas sans valeur historique. Elles témoignent d'un état d'esprit ; elles sont un précieux document sur le monde antique, et sur les temps où elles sont nées. Elles nous rappellent que le paganisme voulut réellement lutter contre l'Église chrétienne par les prestiges de la magie, qu'on opposa Apollonius de Tyane à Jésus, que Julien et les philosophes essayèrent de répondre aux miracles par des miracles.

Le moyen âge, de son côté, aimait des œuvres qui semblaient avoir été écrites pour lui. Il y reconnaissait sa conception du merveilleux. De là tant de vitraux dont le Pseudo-Abdias a fourni le sujet.

Ces vitraux sont sans doute les œuvre les plus curieuses que le moyen âge ait consacrées aux apôtres, mais ce ne sont pas les plus belles. Les personnages, trop petits, ne se présentent pas avec la majesté qu'on voit aux grandes figures isolées d'apôtres des fenêtres hautes, et aux statues du porche.

A Chartres, et surtout peut-être au grand portail d'Amiens, on est frappé de la beauté de ces nobles figures et de ces grands fronts lumineux. Les artistes, nous l'avons dit, par une inspiration heureuse, leur ont donné presque à tous un

1. *Leg. aur., De sancto Simon. et Jud.* — Vitrail de Chartres (chœur) et vitrail de Reims (rose du vitrail de saint Jude, dans le chœur).

2. *Leg. aur., De sancto Andrea* et Pseudo-Abdias (Migne, tome II, au mot : André). Vitrail de Troyes (abside); vitrail d'Auxerre (bas côté gauche).

air de ressemblance avec Jésus-Christ. Ils sont rayonnants d'intelligence. Ils regardent droit devant eux avec une sérénité profonde. La meilleure manière de les décrire est d'emprunter à la *Légende dorée* le portrait qu'elle trace de saint Barthélemy : « Sa figure est blanche, ses yeux grands, son nez droit et régulier, sa barbe abondante et mêlée de quelques poils blancs : il est vêtu d'une robe de pourpre et couvert d'un manteau blanc qui est décoré de pierres précieuses. Depuis vingt ans il porte les mêmes vêtements sans qu'ils se soient usés ou salis. Des anges l'accompagnent dans ses voyages. Il a toujours la même contenance affable et sereine. Il prévoit et il sait toute chose ; il comprend et il parle la langue de tous les peuples, et ce que je dis en ce moment, il le sait [1] ».

Seuls saint Pierre, saint Paul et saint Jean sont reconnaissables à quelques détails traditionnels de leur physionomie. Saint Pierre a les cheveux courts et crépus, et il porte la tonsure ecclésiastique. Saint Paul est chauve. Depuis les premiers siècles de l'Église le type des deux chefs du collège apostolique n'a pas varié [2]. Quant à saint Jean, le plus jeune des apôtres, on le représente imberbe jusque dans l'extrême vieillesse [3]. On ne reconnaît les autres apôtres qu'aux attributs qu'ils ont à la main. Mais ces attributs, eux-mêmes, ne furent donnés d'abord qu'à quelques apôtres et ne furent accordés aux autres que peu à peu.

Il n'est pas impossible, en passant en revue les principales séries de figures d'apôtres qui se trouvent dans nos églises,

1. Pseudo-Abdias (Migne, tome II, article : saint Barthélemy), et *Leg. aur., De sancto Bartholom.* — Le manteau orné de pierres précieuses ne se rencontre guère que dans l'art roman.

2. Voir à ce sujet le chapitre si nourri de faits que M. G. de Saint Laurent a consacré à saint Pierre et à saint Paul dans le *Guide de l'art chrétien,* tome V, et dans les *Annal. archéol.*, tome XXIII, XXIV, XXV.

3. Dans l'église d'Orient, saint Jean est presque toujours représenté barbu. Le vitrail de Lyon consacré à saint Jean nous montre l'apôtre avec toute sa barbe au moment de sa mort. Preuve nouvelle de cette curieuse influence byzantine qui se remarque dans les vitraux de Lyon.

de se rendre compte de la façon dont les artistes ont procédé.

A l'époque romane les apôtres n'ont pas d'autre attribut qu'un livre. Seul saint Pierre porte les clefs, en mémoire du pouvoir que lui avait donné le Seigneur de lier et de délier.

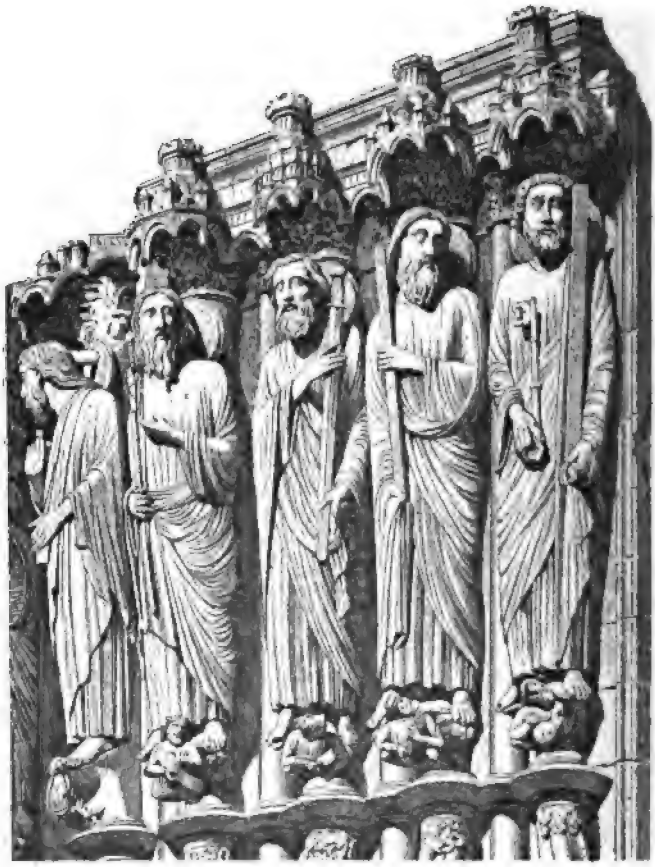

Fig. 88. Apôtres de Chartres. Saint Pierre avec la clef et la croix (brisée) ; saint André avec la croix (brisée) ; les autres avec l'épée.

Au XIIIe siècle, quand les apôtres se rangèrent aux deux côtés du portail, on commença à leur mettre entre les mains les instruments de leur supplice. Mais on n'était pas encore tombé d'accord sur le genre de mort de chacun d'eux. On retrouve dans Jacques de Voragine, à la fin du XIIIe siècle, la trace de

ces incertitudes [1]. L'accord se fit d'abord sur saint Paul, saint André, saint Jacques le Mineur et saint Barthélemy. Saint Paul reçut une épée, parce qu'on ne pouvait douter qu'il n'eut été décapité. Saint André porte une croix, parce que ses Actes disaient qu'il avait été crucifié [2]. Saint Jacques le Mineur tient une massue, parce qu'il avait été assommé au pied du

Fig. 89. Apôtres d'Amiens. Saint Pierre. Saint André. Saint Jacques le Majeur. Saint Jean. Saint Mathieu. Saint Mathias ?

Temple de Jérusalem par un foulon armé de son bâton. Quant à saint Barthélemy, il fut reçu dès la première moitié du

1. V. notamm., *Leg. aur., De sanct. Barthol.*

2. Au XIIIe siècle, la croix de saint André est presque toujours une croix latine, et non une croix en ×.

XIIIe siècle, malgré le désaccord des légendaires, qu'il avait été écorché, et on lui mit un coutelas à la main [1].

Au portail méridioional de Chartres [2] (fig. 88), les apôtres que nous venons de nommer sont seuls reconnaissables à leurs emblèmes. Les autres portent des livres, comme à l'époque romane, ou des épées qui rappellent d'une façon un peu vague leur mort violente.

Bientôt trois nouveaux apôtres reçurent des attributs distinctifs. Saint Jean porta parfois le calice où Aristodème lui avait fait boire le poison, comme on le voit au portail occidental d'Amiens [3] (fig. 89). Saint Jacques, tout en gardant encore l'épée de son suplice [4], reçut dans l'autre main un bâton de voyage, pareil au bourdon des pèlerins de Santiago. Les coquilles qu'on rapportait des grèves de la Galice, les fameux « peignes de saint Jacques », apparurent sur sa tunique. L'apôtre avait l'air de revenir de son église de Compostelle. A la fin du XIVe siècle, avec son bâton, son grand chapeau, son manteau semé de coquillages, saint Jacques est la parfaite image du pèlerin du moyen âge [5]. Saint Thomas, enfin, en mémoire du palais qu'il devait bâtir dans l'Inde au roi Gondoforus, porte à la main l'équerre de l'architecte, comme on le voit, pour la première fois peut-être, à la façade occidentale d'Amiens [6]. D'ailleurs, le calice de saint Jean, l'équerre de saint Thomas, le bourdon de saint Jacques le majeur, et même la massue de saint Jacques le mineur, ne furent pas

1. Il y a presque unanimité au XIIIe s. Voir le tableau.

2. Le portail méridional de Chartres, si on en juge par le style des statues, nous montre une des plus anciennes séries monumentales d'apôtres que nous possédions. Nous n'en reproduisons que la moitié.

3. Sur la châsse des grandes reliques à Aix-la-Chapelle (Cahier, *Mélanges d'archéologie*, 1re série, tome I, p. 20), saint Jean porte le baquet où il fut plongé près de la Porte Latine. L'exemple ne fut pas suivi.

4. Comme au portail nord de Reims, qui est un des plus anciens de la cathédrale, et au portail de la Couture au Mans (l'épée est dans le fourreau).

5. Le beau saint Jacques du musée de Toulouse (XIVe s.) a tout à fait l'air d'un pèlerin.

6. Si toutefois l'équerre n'est pas une croix qui aurait été brisée.

des emblèmes immuables, comme on peut s'en convaincre en jetant un coup d'œil sur le tableau ci-joint où les œuvres sont classées dans un ordre chronologique très approximatif. A vrai dire, il n'y a que saint Pierre, saint Paul, saint André, et saint Barthélemy dont les attributs se maintinrent à peu près invariables pendant tout le moyen âge. Quant à saint Philippe, saint Mathieu, saint Simon, saint Jude et saint Mathias, dont la physionomie était plus effacée et la légende moins connue, ils n'eurent jamais d'attributs parfaitement fixes. Ce n'est que dans le courant du xve siècle qu'on vit s'établir la pragmatique, en vertu de laquelle saint Philippe et saint Jude furent représentés avec une croix, saint Mathieu avec une hache, saint Simon avec une scie, et saint Mathias avec une hallebarde [1], pour rapeller le genre de mort qu'on attribuait à chacun.

1. Saint Mathias est l'apôtre qui fut substitué à Judas dans le collège apostolique. Il est très rarement représenté. Les artistes mettent presque toujours à sa place saint Paul, qui ne fut pas l'un des douze.

ORDRE du canon DE LA MESSE	XIIIe					
	CHARTRES portail sud	AMIENS portail occidental	CHARTRES vitraux	REIMS portail nord	LA COUTURE (au Mans) statues du porche	St SEURIN (Bordeaux) statues
Saint Pierre.	Clefs et croix	Clefs et croix	Clefs	Clefs (brisées)	—	Clefs
Saint Paul.	Épée	Épée	Épée	Épée et livre	Épée	Livre
Saint André.	Croix latine (brisée)	Croix latine	—	Croix latine	Croix brisée	Croix latine
Saint Jacques majeur	Épée et coquillage	Épée et coquillage	Coquillage	Épée et coquillages	Épée, bourdon, panetière	Bourdon et coquillage
Saint Jean.	Livre	Calice	Livre	Livre	—	—
Saint Thomas.	Épée	Équerre ou croix brisée	—	—	—	règle graduée ?
Saint Jacques mineur	Massue	Massue	Palme		Massue	—
Saint Philippe	Épée	—	—	—	—	—
Saint Barthélémy.	Couteau	Croix	Couteau	Couteau	—	—
Saint Mathieu.	Épée (brisée)	Livre	—	—	—	—
Saint Simon.	Livre	Livre	—	—	—	—
Saint Thaddée (ou Jude).	Livre	Livre	—			
Saint Mathias	—	Hache (refaite)	—			

XIIIe SIÈCLE.					XIVe S.		
BOURGES (vitraux)	REIMS (vitraux)	TOURS (vitraux	CHARTRES porche du midi (voussures)	ROUEN contreforts	REIMS portail sud	REIMS contreforts	CHARTRES S. Père (vitraux)
Clefs et croix	Clefs, livre	Clefs	Clefs	Clefs	Clefs	Clefs	—
Épée	Épée	Épée	Épée, livre	Épée	Épée	—	Livre
—	Croix latine	Croix latine tendant à l'X	Croix latine	Croix latine	—	Croix	Hache
Bourdon	Oiseau voyageur	—	Bourdon	Coquille	Bourdon chapeau		Livre
—	Livre	Palme	Habits sacerdotaux	Calice (brisé)	Palme, livre		Livre
Épée, livre	Épée	—	Équerre	—	—	—	Équerre et livre
Livre	—	—	Costume d'évêque	Massue	—	Massue	Massue
Livre	—	Épée	—	—	—	—	Pique et livre
Couteau	Couteau	Couteau	Couteau	Couteau	Couteau		Couteau
Livre	—	—	Épée	—	—		Livre
Livre	—	—	—	Scie	—		—
—	Listel	—	—	—	—		—
		—	Hache	—	—		Épée

Les séries d'apôtres sculptées au portail des églises sont rares aujourd'hui : beaucoup ont été détruites au moment des guerres de religion ou pendant la Révolution, en 1562, ou en 1793 ; mais on pourrait presque affirmer, sans craindre de se tromper, que presque toutes nos cathédrales montraient les apôtres rangés des deux côtés de la grande porte.

VII

Après les apôtres, quels saints le moyen âge a-t-il préférés ?

Est-il possible de deviner les motifs qui ont fait représenter tel saint à l'exclusion de tel autre ? Quelles idées directrices ont présidé au choix des innombrables légendes peintes par les verriers de Tours, du Mans, de Chartres, de Bourges ? Pourquoi voit-on si souvent l'histoire de saint Nicolas, par exemple, ou l'histoire de saint Jacques ?

Il n'est pas facile de répondre à toutes ces questions. Malgré les recherches des érudits il restera toujours de l'ombre dans la cathédrale du moyen âge. On entrevoit cependant quelques solutions.

Les œuvres d'art que le XIIIe siècle a consacrées aux saints peuvent se grouper sous quatre ou cinq chefs.

On est frappé d'abord du zèle pieux que chaque diocèse a mis à honorer ses saints. Dans nos cathédrales, les saints locaux tiennent, après les apôtres, la première place. Un portail entier est souvent consacré à leur vie, à leurs miracles et à leur mort.

A Amiens, au portail de gauche de la grande façade, est écrite à grands traits l'histoire religieuse de la Picardie. L'Apôtre saint Firmin, qui apporta la foi dans l'antique Samarobriva des Ambiani est adossé au linteau, et, autour de lui, se range sa garde d'honneur, les premiers martyrs, saint Gentien, saint Fuscien, saint Victoric, les premiers évêques, saint Honoré, saint Salve, les saints les plus célèbres

du diocèse, saint Domice, saint Geoffroy et la vierge sainte Ulphe [1]. Au tympan se déroule l'histoire des reliques de saint Firmin et la miraculeuse procession de sa châsse. Un autre portail, celui du midi, retrace avec détail les principaux traits de la vie de saint Honoré, le plus grand évêque d'Amiens.

A Reims, un des portails du nord nous montre pareillement les grands saints de la province, ceux qui enracinèrent la foi en Champagne. Saint Sixte, à Reims, de même qu'à Amiens saint Firmin, est à la première place, comme il convient à celui qui apporta l'Évangile. Des deux côtés, se tiennent ses successeurs, martyrs ou évêques illustres : saint Nicaise, que les Vandales massacrèrent au seuil de son église, et qui laissa sur la pierre la trace de son sang [2]; sa sœur, sainte Eutrope, qui fut tuée en voulant le défendre ; puis saint Remi recevant la sainte ampoule apportée par la colombe [3]. Le souvenir de saint Remi était trop vivace dans l'église du sacre, pour qu'on n'ait pas songé à raconter sa vie aux Rémois : sa légende et ses principaux miracles sont retracés en charmants bas-reliefs dans le tympan du portail nord.

A Bourges, sur les cinq portails de la cathédrale, deux sont consacrés à des saints du pays. Celui de droite rappelle le souvenir de saint Ursin, l'apôtre du Berri et du Bourbonnais, celui de gauche fait revivre la mémoire de l'évêque saint Guillaume, illustre par ses miracles, et les victoires qu'il remporta sur le diable [4]. Les statues de ces deux portails, brisées par les protestants, représentaient, à n'en pas douter, les saints évêques de l'église de Bourges, saint Oustrille,

1. V. Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens.*

2. Au XVIIe siècle, on vénérait encore dans la cathédrale la pierre de saint Nicaise : elle était entourée d'une grille, Cerf, *Hist. de N.-D. de Reims*, tome I, p. 375.

3. Je ne suis pas sûr que le personnage qui se voit aux côtés de saint Remi représente Clovis, comme on le dit d'ordinaire.

4. Le portail de Saint-Guillaume fut refait au XVIe siècle, quand s'écroula la tour.

saint Sulpice, tous ceux, en un mot, dont les images accompagnent celles des apôtres dans les vitraux de la nef.

A Notre-Dame de Paris, si un portail entier ne fut pas réservé aux saints de l'Ile-de-France, plusieurs grandes statues et quelques bas-reliefs très apparents empêchèrent les Parisiens d'oublier saint Denis, sainte Geneviève [1], et surtout saint Marcel. Le fameux évêque de Paris perce le dragon de sa crosse au trumeau encore archaïque du portail sainte Anne [2]. Mais les voussures du portail rouge, postérieures d'au moins un siècle, retracent en des groupes d'une finesse exquise une partie de la légende du saint, et notamment sa lutte avec le vampire du cimetière.

A Chartres, vitraux et statues célèbrent à l'envi les premiers confesseurs de la foi dans le pays Carnute : saint Potentien, qui éleva son église au dessus de la grotte dédiée par les druides, depuis des siècles, à la vierge qui devait enfanter, *virgini parituræ*, puis sainte Modeste, fille du gouverneur romain Quirinus, que son père fit jeter dans un puits avec d'autres martyrs [3], saint Chéron, qui porta sa tête comme saint Denis [4], le pâtre saint Lubin qui devint évêque de Chartres [5], l'abbé saint Laumer, moine de la forêt du Perche [6].

Il en fut de même dans toutes nos cathédrales. Beaucoup d'églises mutilées, privées de la plupart de leurs statues et de leurs vitraux, gardent encore cependant quelques monu-

1. Portail de gauche (façade occidentale). Les statues ont été refaites ; mais Lebeuf les avait déjà signalées (*Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*, tome I. (Réédition de 1883, p. 8). Les bas-reliefs placés sous les statues subsistent seuls (décollation de saint Denis, sainte Geneviève et sa mère).

2. Refait. L'original est au Musée de Cluny.

3. C'est le puits qui fut si longtemps célèbre à Chartres, sous le nom de puits des Saints Forts (V. Bulteau, *Monogr. de N.-D. de Chartres*, tome I, p. 16). Les statues de saint Potentien et de sainte Modeste sont au porche du nord, un vitrail leur est aussi consacré (2e chapelle du chœur, à gauche).

4. Vitrail du chœur et bas-relief du portail méridional.

5. Vitrail du bas-côté de gauche.

6. Bas-relief et grande statue au portail méridional.

ments commémoratifs de leurs premiers évêques ou de leurs premiers martyrs.

La cathédrale du Mans a conservé l'immense vitrail du XIIe siècle consacré à saint Julien, l'apôtre des Cénomans. Des verrières retracent la vie de saint Crépin et de saint Crépinien à Soissons, de saint Martin à Tours, de saint Pothin, de saint Irénée et de saint Polycarpe à Lyon. A Saint-Quentin, au pourtour du chœur, des bas-reliefs (restaurés) racontent la vie des premiers apôtres du Vermandois.

Chaque province retrouvait donc dans sa cathédrale un peu de son passé. Tout ce qui, suivant les idées d'alors, méritait d'échapper à l'oubli dans les annales d'une ville semblait sculpté là pour l'éternité. L'humble peuple avait devant ces grands monuments une confuse idée de son histoire : il sentait qu'il n'était pas sans racine sur la terre, qu'il avait lui aussi ses aïeux. Chacune de nos cathédrales avait vraiment fleuri du sol comme une plante indigène qui doit au terroir sa couleur et son parfum.

Le XIIIe siècle semble avoir eu à un haut degré ce culte du passé, cet amour de l'histoire. Les artistes qui enchâssaient, à Bourges, dans leur nouvelle église, les vieilles sculptures de l'ancienne, ou qui, à Paris, accommodaient à une façade du XIIIe siècle une porte du XIIe [1], avaient le respect des souvenirs. Ils firent mieux encore à Notre-Dame. Quand ils bâtirent la nouvelle cathédrale, ils furent obligés de faire disparaître une vieille église Saint-Etienne, voisine de l'antique basilique de la Vierge, et qui remontait presque aussi haut [2]. Ils ne voulurent pas que le souvenir en fut perdu et ils consacrèrent à saint Etienne et à son martyre l'admirable bas-relief du tympan du portail sud qui s'élève justement à l'endroit où se trouvait l'église.

1. Il s'agit du portail Sainte-Anne. Nous avons essayé de prouver (*Revue de l'art ancien et moderne*, oct. 1897) qu'il datait du temps de Maurice de Sully, et qu'il fut conservé parce qu'on voyait au tympan le portrait de l'évêque fondateur de la cathédrale et celui du roi Louis VII.

2. V. Lebeuf, (*Hist. du diocèse de Paris*, p. 8) et Mortet, *Etude hist.*

VIII

Après les saints locaux, ce sont les saints illustres dans la chrétienté tout entière qui tiennent la plus grande place.

Nous avions commencé à dresser une liste de toutes les images de saints qui subsistent encore dans nos cathédrales du XIIIe siècle, mais nous n'avons pas tardé à reconnaître qu'un pareil travail était impossible, car il reste et il restera toujours trop d'incertitudes sur l'identité d'une foule de statues sans nom et sans attributs. D'ailleurs, à supposer qu'un catalogue de ce genre soit possible, on ne pourrait pas en tirer de conclusions certaines, parce qu'il y a de trop nombreuses lacunes dans la série des vitraux et des statues de nos églises. Il faut se contenter d'approximations.

De nos listes incomplètes se dégage cette vérité, un peu trop générale, mais précieuse cependant, que le XIIIe siècle a représenté de préférence les saints assez célèbres pour occuper une place dans les livres liturgiques de toute la chrétienté. M. Ulysse Chevalier a dressé un très intéressant calendrier, où ne figurent précisément que les saints qui furent honorés dans toutes ou presque toutes les églises du moyen âge : de nombreux antiphonaires et bréviaires de toute provenance lui en ont fourni les éléments [1]. Or, la plupart de ces saints, si on en excepte quelques martyrs et confesseurs de l'église de Rome, que le respect de la ville sainte avait fait adopter au monde chrétien, se retrouvent peints dans les vitraux et

et arch. sur la cath. de Paris et le palais épiscopal du VIe au XIIe s. Paris, 1888, in-8, p. 29, note, et p. 39. Lebeuf a remarqué très justement que les statues de saint Jean-Baptiste, saint Denis et saint Etienne, qu'on voyait au portail gauche de la façade de N.-D. de Paris, étaient « comme un mémorial des deux petites églises adjacentes Saint-Jean et Saint-Denis et de l'ancienne Saint-Etienne » (*loc. cit.*). Toutes ces églises étaient de véritables annexes de Notre-Dame. Il en était ainsi de plusieurs cathédrales qui comprenaient une église de Notre-Dame, une église de Saint-Jean-Baptiste (baptistère), et une église dédiée au protomartyr saint Etienne.

1. Ulysse Chevalier, *Poésie liturgique traditionnelle de l'église catholique en Occident*. Tournai, 1894, in-8. Introd. p. LXV, sqq.

sculptés aux porches des églises. Les diacres saint Vincent, saint Etienne et saint Laurent, les martyrs saint Sébastien, saint Blaise, saint Georges, saint Gervais, saint Protais, saint Hippolyte, saint Denis, saint Christophe, saint Thomas Becket; les confesseurs saint Marcel, saint Grégoire, saint Jérôme, saint Nicolas, saint Martin; les vierges sainte Agnès, sainte Cécile, sainte Catherine étaient honorés dans toutes les églises. Ce sont précisément ces saints là dont les images encore aujourd'hui frappent le plus souvent nos yeux.

Au portail méridional de Chartres, on surprend parfaitement l'intention d'honorer les saints conformément aux prescriptions de la Liturgie : la porte du centre, en effet, est consacrée aux apôtres, celle de droite [1] aux martyrs, celle de gauche aux confesseurs. De nombreux bas-reliefs, scènes de martyres, miracles (qu'il n'est pas toujours facile de reconnaître), ornent les piliers du porche. Les litanies en usage dans le diocèse de Chartres ont très probablement inspiré aux artistes l'ordonnance générale et même le détail de cet ensemble grandiose [2].

Mais il s'en faut bien qu'on trouve partout une aussi belle ordonnance. A Chartres même, il semble que le seul hasard ait présidé au choix des vies de saints représentées sur les verrières. Pourquoi le même saint occupe-t-il parfois jusqu'à trois verrières? Pourquoi, dans une chapelle, telle légende est-elle rapprochée de telle autre? Quelles sont les raisons secrètes de ces choix ou de ces groupements?

Il est possible d'en indiquer quelques-unes.

IX

En premier lieu, il est certain que les reliques possédées par les églises ont contribué, plus que tout autre cause, à multiplier les images des saints.

1. A gauche du spectateur, mais à droite de Jésus-Christ qui occupe le trumeau de la porte centrale.

2. V. Bulteau, *Monogr. de N.-D. de Chartres*, t. II, p. 287.

Une grande et belle étude sur les reliques serait un des chapitres les plus curieux de l'histoire du moyen âge où l'historien de la civilisation et l'historien de l'art trouveraient également à apprendre. Un tel sujet demanderait plus d'érudition et plus d'intelligence du passé qu'on n'en trouve dans le *Dictionnaire des Reliques* d'un Collin de Plancy, lourd pamphlet écrit par un disciple attardé de Voltaire, qui n'avait ni l'esprit, ni le style du maître [1]. Étudier le moyen âge pour s'en moquer, non pour entrer dans son esprit, est un ridicule d'un autre temps.

L'intéressante étude de M. le comte Riant sur les dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle est le premier travail exact et déjà fécond qui ait été entrepris sur cet important sujet [2].

C'est un sérieux objet d'étude, en effet, que ces reliques qui passionnèrent tant de générations humaines. L'annonce du jubilé d'Aix-la-Chapelle, et l'assurance d'entrevoir de loin le saint voile que Jésus avait porté sur la croix, mettait en mouvement quarante mille pélerins accourus de tous les points de l'Europe [3]. Les reliques avaient vraiment en elles des vertus surnaturelles. Partout où se trouvait le bras d'un apôtre, le sang d'un martyr, une riche abbaye naissait, un village grandissait. La ceinture de sainte Foy créait Conques dans les montagnes de l'Aveyron. Un corps saint élevé sur l'autel façonnait l'église qui le contenait, obligeait l'architecte à trouver des formes nouvelles, à agrandir le chœur, à élargir les transepts [4]. Les plus ingénieuses inventions des orièvres du moyen âge sont nées de la nécessité d'enfermer un osse-

1. Collin de Plancy, *Dictionn. critique des reliques et images miraculeuses*. Paris, 1821, 3 vol.

2. Comte Riant, *Exuviae Sacrae Constantinopolitanae*. Genève, 1878, 2 vol. in-8. Du même, *Dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle*, dans les *Mémoires de la Soc. des Antiq. de France*, tome XXXVI, 1875.

3. Martin et Cahier, *Mélanges d'archéolog.*, t. I, p. 1 et suiv.

4. Comme par exemple à Saint-Sernin de Toulouse. Il fallait permettre à la foule de voir les corps saints sur l'autel.

ment dans le cristal, ou de l'enchâsser dans l'or[1]. Tout un monde d'espoirs, de désirs a flotté autour de ces frêles reliquaires, qui nous émeuvent aujourd'hui, comme toutes les choses sur lesquelles la pensée de l'homme s'est reposée longtemps[2].

L'histoire de l'art n'a pas le droit de dédaigner les reliques. N'oublions pas que le monument le plus parfait du XIIIe siècle, la Sainte Chapelle, n'est qu'une châsse destinée à abriter une couronne d'épines. Et le temple du Graal, lui-même, le plus haut rêve mystique du moyen âge, qu'est-ce autre chose qu'un reliquaire ?

Calvin, d'un souffle, dissipa toute cette poésie. Avec sa verve rude et sa logique, il démontra « au pauvre monde » que Dieu est partout, et qu'il n'est pas nécessaire d'aller si loin pour adorer, comme des païens, des reliques douteuses. « Je vous prie, dit-il dans son *Traité des reliques*, le monde n'a-t-il pas été bien enragé de trotter cent ou six vingts lieues loin avec gros frais et grandes peines, pour voir un drapeau (le saint suaire de Cadouin), duquel on ne pourrait nullement être assuré, mais plutôt être contraint d'en douter[3] ». Rien ne trouve grâce devant le terrible démolisseur, aucun de ces souvenirs qui méritaient d'être touchés d'une main délicate, ni l'urne des noces de Cana qu'on montrait à Angers, ni la larme que Jésus-Christ versa sur Lazare qui se voyait enchâssée à Vendôme, ni les tableaux peints par les anges, « car on sait bien, dit-il, que ce n'est pas le métier des anges d'être peintres ».

L'humanité sort décidément de l'âge poétique[4]. L'en-

1. V. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, article : Reliquaire.

2. On faisait par testament des donations à des reliquaires. De nobles dames, des clercs, donnent à la châsse de la sainte chemise à Chartres des perles, des colliers d'or. V. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, publié par E. de Lepinois et L. Merlet. Chartres, 1862-65, in-4, tome III, p. 93, 141, 58, 150.

3. Calvin, *Traité des reliques* (Réimprimé par Collin de Plancy, dans le tome III de son *Dictionn. des Reliques*).

4. Guibert de Nogent avait, il est vrai, bien avant Calvin, en plein moyen âge, manifesté des doutes sur l'authenticité de certaines reli-

thousiasme des croisés s'en allant défendre un tombeau vide, et rapportant, pour toute richesse, un peu de terre sainte, apparaîtra désormais comme une inexplicable folie. « Et de fait, dit Calvin, ils ont consumé leurs corps et leurs biens, et une bonne partie de la substance de leur pays, pour rapporter un tas de menues folies dont on les avait embabouinés, pensant que ce fussent joyaux les plus précieux du monde ».

Tel était en effet le sentiment des croisés du XIIIe siècle qui envoyèrent de Constantinople aux églises de la Champagne, de l'Ile-de-France, de la Picardie, comme d'incomparables trésors, enfermés dans des bourses précieuses [1], une foule de reliques qui ne furent pas sans influence sur l'art [2].

A Amiens, en 1206, arriva une des reliques les plus illustres de la chrétienté, la face antérieure de la tête de saint Jean-Baptiste, trouvée dans les ruines d'un vieux palais à Constantinople [3]. Dans la nouvelle cathédrale, dont on posa la première pierre quelques années après, en 1220, plusieurs œuvres d'art rappelèrent l'insigne relique : au portail de droite de la façade occidentale divers médaillons représentèrent la conception et la naissance du saint précurseur, un vitrail retraça sa vie [4], enfin, dans les dernières années du XVe siècle, furent sculptées au pourtour du chœur les belles scènes de l'histoire de saint Jean [5].

ques. Son livre, le « *De Pignoribus Sanctorum* » (*Patrol.*, tome 165, col. 607) est dirigé contre les moines de Saint-Médard (surtout le livre III) qui prétendaient posséder une dent de J.-C. Il n'a pas de peine à montrer que le corps tout entier de J.-C. a été glorifié au moment de la Résurrection. Il parle, non sans quelque irrévérence, des deux têtes de saint Jean-Baptiste conservées l'une à Saint-Jean-d'Angély, l'autre à Constantinople : « Quid ergo magis ridiculum super tanto homine praedicetur, quam si biceps esse ab utrisque dicatur ? » (Lib. I, cap. III, § 2).

1. Voir une de ces bourses dans Montfaucon (*Monum. de la monarch. franç.*, tome II, pl. XXXI).

2. La liste de ces reliques a été donnée par Riant (*Mém. des antiq.*).

3. Du Cange a écrit un *Traité du chef de saint Jean-Baptiste*. Paris, 1665, in-4, pour démontrer l'authenticité de la relique d'Amiens.

4. Le vitrail, consacré moitié à saint Jean-Baptiste et moitié à saint Georges, se trouvait jadis dans la chapelle de saint Jean-Baptiste.

5. Ce qui prouve que cette dernière œuvre a été bien réellement

La Sainte Chapelle acquit, sous le règne de saint Louis, la partie postérieure de la tête de saint Jean qui était restée à Constantinople [1]. C'était, après les reliques de la Passion, la pièce la plus précieuse du trésor. Deux vitraux placés au fond de l'abside, comme à la place d'honneur, furent destinés à rappeler sans cesse la présence de ces objets vénérés, qu'on n'exposait que rarement aux regards des fidèles ; l'un fut consacré à la Passion du Sauveur, l'autre à la vie de saint Jean Baptiste.

Chartres eut sa part des reliques de Constantinople. En 1205, le comte de Blois envoya d'Orient à la cathédrale Notre-Dame le chef de sainte Anne. « La tête de la mère, dit un acte du Cartulaire, fut reçue avec grande joie dans l'église de la fille [2] ». Le porche nord de la cathédrale, qui fut commencé probablement vers 1210 [3], nous paraît commémorer par une de ses statues la récente acquisition de la précieuse relique. On voit, en effet, adossée au trumeau du portail central, non pas la Vierge portant l'enfant, comme le voudrait l'usage, mais sainte Anne portant la Vierge. Cette singularité se reproduit à l'intérieur, où un des vitraux de la claire voie placée sous la rose du nord nous montre aussi sainte Anne tenant la Vierge enfant dans ses bras. Il est visible qu'on a voulu honorer d'une façon toute particulière la mère de Marie et que la présence de son chef dans l'église peut seule expliquer la place insolite qu'elle occupe.

Beaucoup de difficultés de ce genre seraient résolues si nous avions la liste de toutes les reliques que possédait la cathédrale de Chartres au XIIIe siècle. La grande statue de saint Théodore, par exemple, qu'on voit au portail du midi,

inspirée par la relique d'Amiens, c'est qu'un des bas-reliefs représente Hérodiade frappant de son couteau la tête de saint Jean-Baptiste. On montrait justement sur le crâne conservé à Amiens la trace de ce coup de couteau dont ne parle aucune légende.

1. V. Morand, *Hist. de la Ste Chapelle*. Paris, 1790, in-4, p. 47.

2. *Cartul. de N.-D. de Chartres*, tome III, p. 89 et p. 178. — Riant, *Exuviae*, tome II, p. 73.

3. V. Bulteau, t. I, p. 128.

a passé longtemps pour une statue de saint Victor. Didron pensait que le légionnaire romain était plus connu dans nos églises de France que le soldat grec d'Héraclée. On ignorait alors que la tête de saint Théodore avait été rapportée de Rome à Chartres en 1120, comme nous l'a appris le Cartulaire publié en 1862[1]. Il a été dès lors possible de nommer à coup sûr la belle statue de chevalier qui fait le pendant de celle de saint Georges.

A la cathédrale de Sens, dans le déambulatoire du chœur, on remarque un beau vitrail du XIIe siècle consacré à saint Thomas Becket. C'est que le trésor de l'église conservait la chape et la mitre de l'illustre évêque qui avait vécu quatre ans au monastère de Sainte-Colombe, près de Sens. Ces ornements sacerdotaux devinrent de précieuses reliques, le jour où le martyr fut canonisé par le pape (1173).

On comprend de quelle importance est pour l'histoire de l'art l'exacte connaissance des reliques conservées dans chacune de nos anciennes églises, si modeste qu'elle soit. La petite église de Valcabrère[2], un des plus anciens et des plus curieux édifices religieux des Pyrénées, en a fourni récemment la preuve. L'église était, on le savait, consacrée à saint Just et à saint Pasteur, dont on voyait le martyre sculpté sur les chapiteaux du portail : mais on ne s'expliquait pas pourquoi l'histoire de saint Etienne figurait à côté de la leur. En 1886, un heureux hasard a fait découvrir des reliques dans une cavité de l'autel. Un parchemin, qui les accompagnait, les donnait comme celles des trois saints Just, Pasteur et Etienne, patrons de l'église[3]. Ainsi se trouvait résolue la petite difficulté qui avait arrêté les archéologues.

Nous croyons que dans nos grandes cathédrales les reliques conservées dans une chapelle en expliquent souvent les

1. *Cart. de N.-D. de Chartres.* Tome I, p. 60.
2. Haute-Garonne ; au pied de Saint-Bertrand de Comminges.
3. *Bullet. monum.* 1886, p. 506. — Rappelons encore qu'à Moissac on voit sculptée sur les chapiteaux du cloître l'histoire de saint Cyprien dont les reliques avaient été apportées dans l'abbaye vers 1122. (*Bibl. de l'Ecole de Chartres,* 3e série, tome I, 1849-50).

vitraux. Il ne saurait y avoir de doute pour les chapelles de l'abside de Notre-Dame de Chartres. Par une bonne fortune trop rare, l'avocat Rouillard, qui a publié au commencement du XVIIe siècle une description de la cathédrale, sous le titre de *Parthénie*, nous a conservé les anciens vocables des chapelles [1]. Les vitraux y correspondent exactement. La première chapelle, en commençant par la gauche, contenait des reliques de saint Julien l'hospitalier et portait son nom : le nom a changé depuis, mais un vitrail de la fenêtre centrale nous retrace encore aujourd'hui la vie et la mort de saint Julien. La deuxième chapelle s'appelait la chapelle de saint Etienne ou des martyrs : un vitrail nous montre en effet, à la place d'honneur, l'histoire de saint Etienne ; trois autres vitraux sont consacrés à saint Savinien, saint Potentien, sainte Modeste, saint Chéron et saint Quentin, qui tous sont morts martyrs. La troisième chapelle était connue sous le nom de chapelle des apôtres : aussi les vitraux représentent-ils, dans la fenêtre centrale, la vocation des apôtres et des scènes où Jésus s'adresse au collège apostolique tout entier [2], dans les fenêtres voisines, l'histoire de saint Siméon et de saint Jude, de saint Pierre et de saint Paul à Rome. La quatrième chapelle s'appelait la chapelle de saint Nicolas ou des confesseurs : saint Nicolas y occupe justement une verrière ainsi que saint Remi. On s'étonne, il est vrai, de voir auprès d'eux sainte Catherine, sainte Marguerite et saint Thomas Becket, qui ne sont pas des confesseurs mais des martyrs [3]. La cinquième chapelle enfin est désignée par Rouillard sous le nom de chapelle de saint Loup, et de saint Gilles, mais on n'y voit plus aujourd'hui que des vitraux en grisailles qui semblent être d'une assez basse époque.

1. *Parthénie ou histoire de la très auguste église de Chartres*, par Sébastien Rouillard de Melun, 1608, v. p. 140 et suiv.

2. Ce n'est pas le vitrail du Seigneur Jésus, comme l'appelle Bulteau, mais le vitrail des apôtres.

3. Les deux vitraux de saint Martin et de saint Sylvestre qui sont dans des fenêtres voisines, n'étaient-ils pas destinés à cette chapelle ? n'ont-ils pas été déplacés ?

L'exacte correspondance qui se montre à Chartres entre les sujets des vitraux et les vocables des chapelles se remarquait probablement dans toutes nos cathédrales. Malheureusement la preuve n'en est pas facile à faire aujourd'hui, car ce sont tantôt les noms des chapelles qui ont disparu, et tantôt les vitraux.

A Amiens, les rares verrières qui aient échappé au vandalisme des derniers siècles nous laissent deviner une ordonnance aussi régulière qu'à Chartres. Une chapelle de l'abside, dédiée aujourd'hui au Sacré-Cœur, et consacrée autrefois à saint Jacques le Majeur[1], a conservé un vitrail où est racontée l'histoire de l'apôtre. Une autre chapelle de l'abside du vocable de sainte Theudosie est ornée d'un vitrail du XIIIe siècle qui retrace la vie de saint Augustin : c'est que saint Augustin fut au moyen âge le titulaire de la chapelle[2].

Il est inutile de multiplier les exemples[3]. Ceux que nous avons donnés suffisent à prouver que dans les chapelles les vitraux ne furent pas placés au hasard : les reliques du saint auquel la chapelle était dédiée ont déterminé le choix des pieux donateurs.

X

Mais les reliques n'expliquent pas tout, car les vitraux ne sont pas tous dans des chapelles. De grandes figures de saints se voient dans les fenêtres hautes, des récits de la *Légende*

1. V. abbé Roze, *Une visite à la cathédr. d'Amiens*. Amiens, 1887, in-12, p. 55.

2. *Id.*, *id.*, p. 60.

3. On en pourrait citer plusieurs autres. Une chapelle de la collégiale de Saint-Tudual à Laval était ornée d'un vitrail représentant la vie de saint Tudual, parce que les reliques du saint étaient dans cette chapelle (*Bull. monum.* 1885, p. 453). A Clermont, les vitraux des chapelles absidales consacrés aux légendes de saint Georges, saint Austremoine, sainte Madeleine, etc., sont justement dans les chapelles qui portent le nom de ces saints. (V. Thibaud, *De la peint. sur verre*, p. 18, et De Lasteyrie. *Hist. de la peint. sur verre*, p. 205.

dorée occupent les fenêtres des bas-côtés. Quelles raisons ont présidé au choix de ces saints ? Il y en a sans doute, car dans l'église du moyen âge rien n'est livré au hasard ; et, en effet, on peut en apercevoir quelques unes.

Ces vitraux ont été donnés à nos cathédrales par des corporations ou par des particuliers qui ont voulu perpétuer le souvenir de leur générosité ; les panneaux inférieurs[1] des verrières du XIIIe siècle nous offrent généralement l'image et quelquefois le nom des donateurs : moines en prière, évêques portant à la main un modèle de vitrail, chevaliers armés de toutes pièces et reconnaissables à leur blason, changeurs vérifiant le titre des monnaies (fig. 79), pelletiers vendant leurs fourrures (fig. 17), bouchers abattant des bœufs, sculpteurs taillant des chapiteaux. Ces scènes de la vie d'autrefois, qui sont si précieuses en elles-mêmes, nous permettent en outre de résoudre en partie le problème qui nous occupe.

Il est souvent facile, en effet, de deviner pourquoi tel donateur a choisi tel saint de préférence. A Chartres, saint Louis avait donné un vitrail représentant saint Denis exposé aux lions : le roi de France avait voulu honorer le protecteur de la monarchie française[2]. Saint Ferdinand de Castille avait offert à cette même cathédrale de Chartres un vitrail consacré à saint Jacques : l'illustre vainqueur des Maures témoignait ainsi de son culte pour l'apôtre chevalier, pour le Matamoro, comme on l'appelait, qu'on avait vu combattre aux premiers rangs de l'armée chrétienne[3].

1. Quelquefois le panneau supérieur, surtout si le vitrail est surmonté d'une petite rose.

2. Ce vitrail a disparu en 1773. Il a été remplacé par du verre blanc. Cependant, on voit encore dans la rose un magnifique saint Louis en costume de chevalier. Il est monté sur un cheval blanc, et il tient le pennon d'azur semé de lis d'or. (Bulteau. *Descript. de la cath. de Chartres.* 1850, p. 208 et Montfaucon, *Monum. de la Monarch. franc.*, tome II, pl. 21).

3. Le vitrail n'existe plus, mais il a été décrit au siècle dernier par Pintard dont le manuscrit est à la bibliothèque de Chartres, (v. Bulteau, page 207). On y lisait l'inscription « Rex Castiliae ». La figure de saint Ferdinand a été publiée par Montfaucon, *Monum. de la Monarchie franç.*, tome II, pl. 29.

On comprend sans peine encore pourquoi un évêque de Nantes offrit à la cathédrale de Tours un vitrail de saint Pierre et de saint Paul : les deux apôtres sont en effet, et depuis les temps les plus reculés, les patrons de la cathédrale de Nantes. Il n'est pas difficile non plus de deviner pourquoi un abbé de Cormery fit hommage à cette même cathédrale de Tours d'une verrière consacrée à saint Martin : l'abbaye de Cormery relevait en effet de Saint-Martin de Tours et honorait d'un culte particulier le grand Apôtre des Gaules [1]. On peut encore tenir pour vraisemblable la conjecture de M. Hucher qui attribue aux trois grandes abbayes de Saint-Vincent, de Saint-Calais et d'Evron les trois vitraux de la cathédrale du Mans consacrés précisément à saint Vincent, à saint Calais et à la miraculeuse apparition de la Vierge d'Evron.

Parfois le donateur d'un vitrail offre tout simplement l'image du saint dont il porte le nom. A Chartres, Jeanne de Dammartin, seconde femme de Ferdinand de Castille, avait donné un grand vitrail consacré à l'histoire de saint Jean-Baptiste, son patron [2].

Les corporations donnent l'histoire de leur protecteur, du saint dont l'image orne leurs bannières et leurs méreaux. A Bourges, le vitrail de saint Thomas apôtre, patron des architectes et de tous les ouvriers qui travaillent sous leurs ordres, a été offert par les tailleurs de pierre. A Chartres, les épiciers

1. *Verrières du chœur de l'église métrop. de Tours*, Bourassé et Marchand, p. 51.

2. Il a disparu en 1788, mais il est décrit dans le manuscrit de Pintard (Bulteau p. 206). — Il est assez curieux qu'au XIVe siècle, les donateurs offrent assez rarement l'image de leur patron. C'est au contraire la règle au XVe et au XVIe siècle. La rose occidentale de la cathédrale d'Auxerre, par exemple, (XVIe s.) nous montre les huit saints : saint Jacques, saint Christophe, saint Claude, saint Sébastien, saint Nicolas, saint Charlemagne, saint Jean et saint Eugène, donnés par les chanoines Jacques Vautrouillet, Christophe Chaucuard, Claude de Bussy, Sébastien Le Royer, Nicolas Cochon, Charles Legeron, Jean Chevallard, Eugène Motel, qui payèrent les frais de la rose (Bonneau, *Vitraux d'Auxerre*, p. 9). — Les vitraux de Bourges du XVe et du XVIe siècle offrent de nombreux exemples de la même habitude. (V. Des Meloizes, *Vitraux de Bourges postérieurs au XIIIe s.* Lille. En cours de publication).

firent faire à leurs frais une verrière de saint Nicolas, leur patron, et les vanniers une verrière de l'histoire de saint Antoine[1].

Quand les donateurs n'offrent pas l'image de leur patron, il est parfois possible de deviner pour quelles raisons ils ont choisi tel autre saint personnage. Il n'est pas très étonnant de voir trois chevaliers, Pierre de Courtenay, Raoul de Courtenay et Jean de Castillon faire présent à la cathédrale de Chartres de trois vitraux représentant saint Eustache, saint Georges et saint Martin[2] : ces trois saints sont des soldats, des modèles de vraie chevalerie[3]. Amaury de Montfort, qui se reconnait à son écu chargé du lion d'argent grimpant sur fond de gueule, apparait à Chartres dans la rose d'un vitrail consacré à saint Paul : n'est-ce pas, parce que saint Paul, l'apôtre qui porte l'épée, fut lui aussi, au moyen-âge, un des patrons des hommes d'armes ? Guillaume Durand nous apprend dans son *Rationale* que les chevaliers se levaient, quand l'épître que le prêtre lisait était empruntée à saint Paul[4].

Les corporations obéissent à des sympathies du même genre. Les tonneliers de Chartres, au lieu de donner à la cathédrale l'histoire de leur patronne, qui était sans doute sainte Catherine, donnent le vitrail de Noé, apparemment parce que le saint patriarche planta la vigne. A Tours, les laboureurs offrent la verrière d'Adam, qui le premier ouvrit la terre à la sueur de son front.

Mais il s'en faut bien que toutes les explications que nous suggèrent les noms des donateurs soient aussi satisfaisantes. Souvent il faut avouer qu'on ne comprend pas. Pourquoi les

1. Saint Antoine, supérieur des monastères de la Thébaide, où les moines gagnaient leur vie en tressant des corbeilles, était, au moyen âge, le patron des vanniers.

2. Les deux premiers de ces vitraux ne sont connus aujourd'hui que par la description de Pintard (Bulteau, p. 210).

3. Il y a à Chartres un autre vitrail des fenêtres hautes (à gauche) qui représente saint Eustache et qui a été donné également par un chevalier dont on ignore le nom.

4. G. Durand, *Ration.* Lib. IV, cap. XVI.

armuriers ont-ils choisi à Chartres l'histoire de saint Jean, les tanneurs celle de saint Thomas Becket, les tisserands celle de saint Etienne, les portefaix celle de saint Gilles ? Ce que nous savons des anciennes corporations ne saurait expliquer la bizarrerie de ces choix.

Il faut admettre que dans bien des cas le chapitre de la cathédrale proposait aux donateurs le sujet du vitrail qu'ils voulaient offrir. On s'en convaincra si on remarque que le vitrail du bon Samaritain a été donné, à Bourges, par les tisserands, et, à Chartres, par les cordonniers. Or comment supposer que l'idée d'offrir cette parabole accompagnée de son profond commentaire théologique ait pu venir à des artisans ? Les chanoines demandaient donc aux donateurs, soit l'histoire d'un saint fameux, comme était alors saint Thomas Becket [1], soit quelques vitraux théologiques, pareils à ceux qu'on voyait dans d'autres cathédrales, et dont la renommée était venue jusqu'à eux.

Peut-être aussi faut-il supposer que les corporations ouvrières rendaient alors à certains saints un culte dont la tradition ne s'est pas perpétuée aux siècles suivants. Nous connaissons fort mal l'organisation des corps de métiers au moyen âge : nous savons très peu de chose notamment des ouvriers de Chartres. M. de Lépinois, qui en a esquissé l'histoire, n'a pas trouvé de documents antérieurs à la fin du XIIIe siècle [2] ; ceux qu'on rencontre dans les *Ordonnances des Rois de France* ne sont que du XVe [3]. Les uns et les autres sont presque muets sur les patronnages des corps de métiers. Il semble d'ailleurs que certaines corporations aient été subdivisées en confréries dont chacune vénérait un saint particu-

1. Chartres devait avoir une vénération toute particulière pour saint Thomas Becket, car un de ses évêques de la fin du XIIe siècle (de 1176 à 1180), Jean de Salisbury, se trouvait dans la cathédrale de Cantorbéry aux côtés du saint martyr quand il fut assassiné, et son sang avait rejailli sur lui. Jean de Salisbury avait écrit une *Vie de saint Thomas Becket*.

2. De Lépinois, *Hist. de Chartres*, Chartres, 1854, in-8, tome I, p. 384 et suiv. et tome II, Appendice.

3. *Ordonn. des Rois de France*. Tome XIX, p. 633.

lier[1]. A Chartres, par exemple, les tisserands ont donné trois verrières, celle de saint Etienne, celle des saints Savinien et Potentien, et enfin celle de saint Vincent. Or on lit au bas du vitrail de saint Vincent, près des médaillons où les tisserands sont représentés cette inscription :

TERA : A CEST : AVTEL : TES : LES : MESSES :
QEN : CHARE : SONT : OCOILLI : EN : TON
ERET : CESTE : VERRIERE : CENT : CIT : QVIDO
LI : CONFRERE : SAINT : VIN

Inscription très obscure, dont on ne peut qu'entrevoir le sens, et que M. de Lasteyrie propose de lire ainsi : « A cest autel toutes les messes qui en charge sont accueillies..... et cette verrière... ceux qui donnent sont les confrères de saint Vincent[2] ». De ce texte confus, il résulte que les tisserands formaient une confrérie de saint Vincent, et qu'ils faisaient dire des messes (sans doute pour les membres défunts) dans la chapelle du saint. Saint Vincent n'est nommé nulle part comme le patron des tisserands qui se mettent généralement sous la protection de saint Blaise. Peut-être en était-il de même à Chartres, mais la grande corporation était divisée en petites confréries pieuses qui honoraient d'autres saints. Ainsi pourraient s'expliquer certains vitraux donnés par des artisans et consacrés à des saints qui ne sont pas les patrons ordinaires de la corporation[3].

1. Les confréries religieuses s'étaient extrêmement multipliées dès la fin du XIIe siècle. Un concile de Rouen en 1189 (Labbe. *Concil.* Tome II, p. 585) dit : « Les confréries qui se sont établies par piété sous le titre de « charités » nuisent beaucoup aux fidèles en dérangeant l'ordre ordinaire des églises ; elles introduisent dans les esprits un désir inquiet de domination... On élève dans chaque église autel contre autel... Nous ne croyons pas cependant devoir les abolir, parce que dans le fond on y pratique de bonnes œuvres. »

2. De Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre.* L'inscription a été publiée en fac-simile par M. F. de Mély dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 422. Certains mots ou fragments de mots ont été déplacés. Il faut rapprocher VIN et CENT et lire SAINT : VINCENT.

3. Il est bien certain qu'une corporation ou une confrérie religieuse pouvait avoir plusieurs patrons. En 1882, on a trouvé dans l'église

Si nous ne connaissons pas toutes les dévotions des corporations ouvrières, à plus forte raison ignorons-nous celles des particuliers. Pourquoi, à Chartres, par exemple, un chevalier, Guillaume de la Ferté Hernaud, a t-il donné un vitrail consacré à saint Barthélemy ? Une dévotion héréditaire dans une famille, une sainte image conservée dans un oratoire domestique, une relique gardée comme un talisman dans le pommeau d'une épée, un vœu fait pendant une bataille, mille petits faits que nous ne connaîtrons jamais, expliqueraient sans doute le choix des donateurs.

XI

Parmi tant de raisons mystérieuses qu'eurent les fidèles de choisir l'image d'un saint, il en est une qui se laisse entrevoir plus d'une fois. C'est la reconnaissance du pèlerin qui revient des fameux sanctuaires de Compostelle, de Bari, ou de Saint-Martin de Tours.

C'est une chose très remarquable, en effet, que saint Jacques, saint Nicolas et saint Martin soient, de tous les saints honorés au moyen âge, ceux qu'on retrouve le plus souvent dans nos églises.

A Chartres, où la série des verrières est presque complète, il y a jusqu'à quatre vitraux consacrés à saint Jacques [1].

Le XIIIe siècle est, en effet, la belle époque des pèlerinages de Compostelle. Un livre qui parut dans le courant du XIIe siècle, et où étaient racontés les innombrables miracles dont

Saint-Michel de Vaucelles à Caen des fresques représentant saint Michel, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint Jacques, saint Christophe, saint Martin, saint Mathurin, saint Eustache, sainte Catherine, saint André, saint Nicolas, saint Sébastien, sainte Anne. Un document daté de 1446 est venu prouver qu'il y avait dans cette église une confrérie de Saint-Michel qui honorait comme patrons, non seulement l'archange, mais tous les saints dont on avait découvert l'image (V. Beaurepaire dans le *Bullet. Monum.*, 1883, p. 689 et suiv.).

1. On en trouve deux à Tours, un à Bourges, un à Auxerre.

l'apôtre avait récompensé la foi des pèlerins, excita l'enthousiasme de la chrétienté. L'auteur du livre était, comme on l'a prouvé, un certain Aimeri Picaud, et non pas le pape Calixte II, auquel, dès le XIIIe siècle, on en fit honneur[1]. Le récit des miracles de saint Jacques était suivi d'un guide à l'usage des pèlerins[2], où sont indiqués tous les sanctuaires fameux que le voyageur peut rencontrer sur sa route. Quatre chemins se présentent à lui. S'il vient par la Provence, il devra visiter en passant le cimetière des Alyscamps, la châsse de saint Gilles, saint Sernin de Toulouse. S'il suit la route des montagnes, il ne manquera pas de s'arrêter à Notre-Dame du Puy, au monastère d'Aubrac, à Sainte-Foy de Conques, à Moissac. S'il doit traverser le Limousin, il s'arrêtera à Saint-Léonard, à Saint-Front de Périgueux, à la Réole. S'il part de Paris, il ira faire ses dévotions au tombeau de saint Martin, à Tours, au tombeau de saint Hilaire, à Poitiers, au tombeau du paladin Roland (beatus Rotolandus), à Blaye. Ces églises fameuses sont comme les bornes milliaires de la route de saint Jacques[3].

Dès la fin du XIIe siècle, le voyage était devenu plus facile et plus sûr. Des maisons d'asile accueillaient le voyageur à chacune de ses étapes[4]. Au passage des Pyrénées, au bout des sombres défilés où l'homme des plaines se sentait

1. Voir l'article de V. Le Clerc consacré à Aimeri Picaud dans l'*Hist. littér. de la France*, tome XXI, p. 272 et suiv., et de M. Léopold Delisle dans le *Cabinet historique*, 2e série, tome II, 1878, p. 1 et suiv. L'erreur vient de ce que le pape Calixte II s'était signalé par son culte pour saint Jacques dès le commencement du XIIe siècle. Il avait rendu obligatoire la fête de la Translation de saint Jacques (30 déc.) et celle des miracles de saint Jacques (3 oct.) : voir *Patrol.*, tome 163, col. 1391.

2. Le IVe livre d'Aimeri Picaud, qui est un vrai guide du voyageur, a été publié pour la première fois par le P. Fita sous le titre de *Codex de Compostelle*. Paris, 1882, in-12.

3. Il est très remarquable que les églises de Saint-Foy de Conques, de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques de Compostelle soient à peu près identiques.

4. V. Lavergne, *Les chemins de Saint-Jacques en Gascogne*. Bordeaux, 1887, in-8, voir aussi Pardiac, *Hist. de saint Jacques le majeur*. Bordeaux, 1863, in-12.

envahi par l'épouvante, où tout l'effrayait, les montagnes « qui semblaient toucher le ciel », l'eau écumante des gaves qu'il croyait empoisonnée, la rencontre des Aragonais aux longs couteaux, ou des Basques « habiles à imiter le cri du loup ou de la chouette [1] », — l'hôpital de Sainte-Christine apparaissait soudain. L'antique chaussée romaine qui conduisait en Galice avait été réparée. Saint Dominique de la Calzada, au XIIe siècle, avait passé sa vie à refaire, de Compostelle à Logroño, les ponts emportés par les torrents ; et l'Église, jugeant son œuvre sainte, l'avait canonisé. Depuis 1175, les chevaliers de Saint Jacques de l'Épée Rouge [2] parcouraient les routes et défendaient les voyageurs. Les plus grands personnages entreprenaient le pieux voyage. Charlemagne, s'il en fallait croire le Pseudo-Turpin, aurait été le premier des pélerins de Galice : il était parti de France en suivant la direction de la voix lactée qui s'était appelée depuis « le chemin de Saint-Jacques ». Louis VII, à l'exemple du grand empereur, avait rendu visite au sanctuaire de Compostelle [3]. Saint Louis n'y put aller, mais il eut pour l'apôtre une dévotion particulière, et Joinville nous apprend qu'à son lit de mort il prononça le nom de « Monseigneur saint Jacques ». Le peuple, en qui vivait encore l'esprit des croisades, entreprenait sans hésiter l'immense voyage : les pèlerins s'en allaient le bourdon à la main, chantant le long de la route le cantique de saint Jacques, et reprenant en chœur le vieux refrain : « Ultreia » « En avant ! [4] » Dans beaucoup de villes des confréries de saint Jacques prirent naissance. A l'origine, les pélerins qui avaient entrepris le voyage de Galice pouvaient seuls en faire partie ; plus tard, au déclin du moyen âge, il suffit de payer une somme d'argent

1. V. Fita, *Codex*, p. 18.
2. Ils avaient pour devise : « Rubet sanguine Arabum ».
3. *Cartulaire de S. Père de Chartres* (publié par Guérard dans les *Docum. inéd. de l'hist. de France*, tome II, p. 397).
4. V. Le Clerc, *loc. cit.* et *Le pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle au XVIIIe siècle*, publié par le baron Bonnault d'Houet. Montidier, 1890, in-8.

pour être admis au nombre des confrères [1]. — De ces confréries, c'est celle de Paris que nous connaissons le mieux. Son histoire, esquissée par l'abbé Lebeuf [2], a été écrite par M. Bordier [3]. L'association des pèlerins de Paris remonte au XIIIe siècle, mais elle ne nous est guère connue que par des documents du XIVe. Au XIVe siècle, d'ailleurs, les confrères étaient encore très nombreux : au grand banquet qui fut donné le 25 juillet 1327 en l'honneur du saint patron, on comptait 1536 personnnes. Etienne Marcel était inscrit au nombre des confrères de saint Jacques.

Y eut-il des confréries de ce genre à Chartres, à Tours, à Bourges ? En l'absence de documents écrits les vitraux permettent presque de l'affirmer. A Chartres, en effet, sans parler de trois autres vitraux consacrés à saint Jacques — indices d'une vénération singulière — il en est un quatrième qui ne représente pas autre chose que six pèlerins accompagnés d'un chancelier de l'église de Chartres, Robert de Berou, dont le nom est écrit en toutes lettres [4]. Or, l'un de ces pélerins porte la coquille de saint Jacques. N'est-ce pas là le vitrail d'une confrérie analogue à celle de Paris, dont Robert de Berou aurait été le président ?

A Bourges, la verrière de saint Jacques, consacrée à la lutte de l'apôtre contre Hermogène, et d'ailleurs mutilée, ne contient point de nom de donateur [5]. Mais, le grand coquillage, cher aux pèlerins, « le peigne de saint Jacques », qu'on aperçoit semé sur le fond, permet encore d'attribuer le vitrail à une confrérie.

1. V. Ouin-Lacroix, *Hist. des anciennes corporat. d'arts et métiers de Rouen*. Rouen, 1850, in-8, p. 471, et Forgeais, *Plombs historiés* (4e série) : *Imagerie religieuse*, p. 151 et 3e série, p. 105.

2. Lebeuf, *Hist. du diocèse de Paris*, tome I. p. 127 (Edit. Cocheris), et tome II, p. 310.

3. Bordier, *La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques*, dans les *Mém. de la société de l'hist. de Paris*, tome I, 1875, p. 186 et suiv. et tome II, 1876, p. 342 et suiv. — Nous connaissons assez bien aussi la confrérie des pèlerins de Saint-Jacques de Rouen, par des documents d'une basse époque, il est vrai : voir Ouin-Lacroix, *loc. cit.* p. 473 et suiv.

4. 2e vitrail du chœur, à gauche, fenêtres hautes.

5. *Vitraux de Bourges*. Pl. XV.

A Tours, des deux vitraux qui se rapportent à saint Jacques, il en est un qui nous intéresse d'une façon toute particulière [1]. Il représente, en effet, à la suite de la légende de la lutte de saint Jacques et d'Hermogène, un miracle emprunté au livre d'Aimeri Picaud. C'est l'histoire d'un hôtelier de Toulouse qui fit condamner à mort un jeune pèlerin de saint Jacques, en l'accusant d'avoir volé une coupe d'or, qu'il avait introduite lui-même dans son sac. Saint Jacques, heureusement, répara l'injustice des hommes, et, pendant plusieurs semaines, il soutint de ses propres mains le jeune homme pendu au gibet. Il le rendit vivant à son père qui fit proclamer son innocence [2]. — L'introduction d'un pareil épisode dans le vitrail de Tours indique l'intention d'honorer tout particulièrement saint Jacques de Compostelle. C'est pourquoi, il n'est peut-être pas trop téméraire d'attribuer le don de cette verrière à une confrérie de pèlerins [3]. — Enfin, c'est certainement à l'influence des confréries de saint Jacques, qu'il faut attribuer l'habitude que prirent les artistes du XIIIe siècle de représenter l'apôtre avec la gourde, le bourdon, la panetière et le manteau garni de coquillages.

Nous connaissons beaucoup moins bien les confréries de saint Martin et de saint Nicolas. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que de pareilles confréries ont réellement existé au XIIIe siècle [4].

Saint Martin et saint Nicolas étaient vénérés comme les deux plus grands faiseurs de miracles qu'il y ait jamais eu.

1. Bourassé et Marchand. Pl. III.

2. Le récit d'Aimeri Picaud est passé sous le nom de Calixte II dans la *Légende dorée, De Sancto Jacob. maj.*, et dans le *Spec. histor.* de V. de Beauvais. Lib. XXVI, cap. XXXI.

3. Les tours de Castille qu'on voit dans la bordure ne confirmeraient-elles pas cette supposition ? A moins qu'on ne veuille y reconnaître les armes de la donatrice, Blanche de Castille, désireuse d'honorer le grand saint de l'Espagne. Dans les deux cas il s'agit bien de saint Jacques de Compostelle.

4. Pour les confréries de Saint-Martin, voir *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 1881, p. 5 et suiv., et Lecoy de La Marche, *Saint Martin*. Tours, 1890, 2e édit., p. 603. — Pour les confréries formées par les pèlerins de Saint-Nicolas, v. Forgeais. *Plombs histor.*, 3e série, p. 105.

L'un était le thaumaturge de l'Occident, l'autre celui de l'Orient. Au portail méridional de Chartres, ils ont été placés l'un en face de l'autre : l'intention de mettre les deux grands saints en parallèle est visible.

Les images de saint Nicolas se rencontrent à profusion dans toutes nos églises du moyen âge. A Chartres, où presque aucune œuvre n'a disparu, saint Nicolas est peint ou sculpté jusqu'à sept fois. Les vitraux si incomplets d'Auxerre nous racontent deux fois sa légende, ceux du Mans deux fois également. On le retrouve à la cathédrale de Rouen, à Bourges, à Tours, à Saint-Julien-du-Saut en Bourgogne, à Saint Remi de Reims. On le voyait autrefois à la cathédrale de Troyes[1]. En un mot, on le rencontre presque partout où il reste des vitraux du XIIIe siècle. Vénéré chez nous dès le XIe siècle, peut-être dès le Xe [2], son culte ne devint vraiment populaire qu'après la translation de ses reliques de Myre à Bari en 1087. Les miracles qui se faisaient dans le fameux sanctuaire de l'Italie méridionale répandirent sa renommée au loin. Dès le XIIe siècle, Pierre Damien, dans un sermon, recommande d'invoquer saint Nicolas immédiatement après la Vierge. Il le donne comme le protecteur le plus efficace que les chrétiens puissent trouver dans le ciel, et il se réjouit de voir que les fidèles de tous les pays de l'Europe affluent à son tombeau [3].

Dans les périls les plus pressants, c'est en effet à saint Nicolas qu'on avait recours. Joinville nous raconte qu'en 1254, la reine, assaillie dans la Méditerranée par une furieuse tempête, promit à saint Nicolas une nef d'argent.

Le pèlerinage de Bari, moins célèbre sans doute que celui de Santiago, séduisait vivement aussi les imaginations. La

1. On a retrouvé des fragments d'un vitrail de saint Nicolas dans le grenier de la cathédrale de Troyes. (*Rev. de l'art chrétien*, 1891, p. 116. Article de l'abbé Laroche sur l'*Iconographie de saint Nicolas*).

2. On trouve quelques preuves de l'ancienneté du culte rendu à saint Nicolas dans Dom Joseph de l'Isle, *Histoire de la vie et du culte de saint Nicolas*. Nancy, 1745, p. 64.

3. Petr. Damian. *Sermo*, 59. *Patrol.*, tome 144, col. 853.

merveille qu'on y allait admirer était la fontaine d'huile parfumée qui coulait du tombeau du saint. On remplissait des ampoules de plomb de cette liqueur intarissable qu'on employait comme remède. Un fragment d'os de saint Nicolas rapporté à la fin du XIIIe siècle à Varangeville, en Lorraine, produisait aussi, disait-on, cette huile merveilleuse[1]. Il s'y éleva sous le nom de Saint-Nicolas du Port une église qui devint bientôt célèbre et où affluèrent les pèlerins français que le grand voyage de Bari eut effrayé.

Les deux pélerinages fameux de Bari et de Varangeville n'ont pas été sans doute sans influence sur les nombreuses œuvres d'art que le moyen âge a consacrées à saint Nicolas. Il faut se contenter ici de probabilités puisque les documents écrits nous font défaut : cependant, il est assez vraisemblable que plus d'une verrière ait été commandée par des pélerins en l'honneur de saint Nicolas.

A Chartres, un vitrail qui retrace plusieurs miracles du saint a été donné, comme le prouve l'inscription, par un cardinal du nom d'Etienne, qui vivait dans la seconde moitié du XIIIe siècle. On ne peut hésiter qu'entre le cardinal hongrois Etienne de Vancza et le cardinal italien Etienne de Pérouse. Quoi qu'en ait pu dire M. de Mély[2], je pencherais pour le cardinal italien. N'est-il pas naturel de supposer que ce prélat, qui vivait ordinairement en Italie, ait donné cette verrière en mémoire d'un pèlerinage fait au sanctuaire de Bari, dont il n'était pas extrêmement éloigné ?

A Chartres, d'ailleurs, au portail méridional, un bas-relief du tympan[3] est consacré au fameux miracle de Bari. On voit le sarcophage sur lequel l'évêque est couché ; des filets d'huile

1. Dom de l'Isle, *loc. cit.*, p. 125.

2. *Revue de l'art chrétien*, 1889, p. 162 et suiv. M. de Mély se décide pour Etienne de Vancza sous prétexte que le donateur du vitrail a l'air d'un homme d'âge mur, tandis que le cardinal Etienne de Pérouse, à l'époque ou fut donné le vitrail, était un vieillard. C'est se montrer bien minutieux, quand il s'agit d'artistes qui n'avaient guère l'idée de ce que c'est qu'un portrait.

3. Portail de droite.

s'en échappent, et des malades sont occupés à recueillir la liqueur dans des vases ou à se faire des onctions avec le baume miraculeux. Un tel sujet fut peut-être exécuté à la demande d'une confrérie de saint Nicolas : il révèle en tout cas les préoccupations des fidèles au XIIIe siècle.

Saint Martin fut, au moins en France, aussi célèbre que saint Nicolas. Dans les temps mérovingiens, le sanctuaire de Saint-Martin de Tours avait été le vrai centre de la vie religieuse en Gaule. Les barbares pèlerins du VIe siècle venaient toucher du front les cancels de bronze qui entouraient son tombeau, ou boire dans de l'eau la poussière qu'ils avaient recueillie sur le couvercle de son sarcophage. Au XIIIe siècle, l'antique dévotion était encore bien vivante, si on en juge par les œuvres d'art que le grand apôtre des Gaules a inspirées. A Chartres, il est représenté jusqu'à sept fois ; à Tours, deux vitraux lui sont consacrés ; à Bourges et au Mans deux également. On en trouve un à Angers, et on vient de découvrir qu'une verrière de Beauvais, qu'on n'avait pas su déchiffrer jusqu'à présent, contenait toute l'histoire de saint Martin [1]. Quand nos cathédrales conservaient toute leur parure, le vitrail de saint Martin ne manquait sans doute dans aucune.

On peut retrouver, là encore, l'influence des confréries. A Tours, les vitraux consacrés au saint dans la cathédrale ont bien pu être donnés par la confrérie de Saint-Martin qui existait dès la fin du XIIe siècle [2]. Il semble que la confrérie de Tours ait étendu ses libéralités aux églises voisines, car on lit sur un vitrail de Chartres consacré à saint Martin : VIRI : TVRONV : DEDERVT : HAS : III.

Il est probable que plus d'une verrière consacrée à saint Martin fut donnée par une confrérie, par des pèlerins. Le chevalier qui, avant de partir pour un long voyage, clouait à la porte de l'église un fer à cheval en l'honneur de saint Mar-

1. Dans la chapelle absidale de la Vierge, vitrail de gauche. Voir A. Pigeon, *Gazette des beaux arts*, 1895, tome II, p. 233.
2. Lecoy de la Marche, p. 603.

tin [1], à son retour faisait hommage d'un vitrail au saint qui l'avait protégé. Tout cela s'aperçoit confusément : malheureusement, en l'absence de documents écrits, il est impossible d'arriver à la certitude.

Tels sont les saints le plus souvent honorés dans nos églises du moyen âge. Reliques, pèlerinages, confréries, dévotions privées, dévotions locales, mille raisons, dont beaucoup nous échappent aujourd'hui, déterminèrent tous ces choix.

Ainsi, pendant plus de trois cents ans la vie des saints fut pour les artistes une matière inépuisable. Après l'Évangile, le recueil de la vie des saints est de tous les livres de l'humanité celui qui a eu la plus profonde influence sur l'art.

1. On voyait des fers à cheval cloués à la porte de Saint-Martin d'Amiens. On en voit encore aujourd'hui à la porte de la petite église de Palalda (Pyrén. Orient.). Voir Lecoy de la Marche, *loc. cit.* p. 601.

CHAPITRE V

L'antiquité. — L'histoire profane

I. L'antiquité. — Les grands hommes de l'antiquité rarement représentés dans la cathédrale. — Aristote et Campaspe. — Virgile dans la corbeille. — L'antiquité tout entière symbolisée par la sibylle. — Le XIIIe siècle n'a représenté que la sibylle Erythrée. — Pourquoi ?

II. Les mythes antiques interprétés symboliquement. — Ovide moralisé.

III. L'histoire de France. — Les rois de France. — Leurs images sont moins fréquentes qu'on ne pensait. — Erreur de Montfaucon.

IV. Les grandes scènes de l'histoire de France. — Le Baptême de Clovis. — L'histoire de Charlemagne (vitrail de Chartres). — Les Croisades. — La vie de saint Louis.

La cathédrale, nous l'avons vu, est la cité de Dieu. Les justes, et tous ceux qui, depuis le commencement du monde, ont travaillé à édifier la cité sainte y ont leur place. Mais ceux de l'autre lignée, ceux qui descendent, comme dit saint Augustin, non d'Abel mais de Caïn, ceux-là, quelque rôle qu'ils aient joué dans le monde, ne s'y voient pas. Nulle place pour Alexandre ou pour César.

Les rois chrétiens eux-mêmes se montrent très rarement. L'honneur d'être représenté dans l'église ne fut pas accordé à tous : il fut réservé à ceux qui travaillèrent vraiment au règne de Jésus-Christ, à Clovis, à Charlemagne, à saint Louis. Ainsi l'histoire profane, quand par hasard elle apparait aux vitraux du XIIIe siècle, mérite encore le nom d'histoire sainte.

I

On est d'abord un peu surpris de trouver si peu de traces

de l'antiquité dans nos cathédrales. Le XIIIe siècle, tout nourri d'Aristote et de Virgile, ignorant le grec, il est vrai, mais sachant merveilleusement bien le latin, presque aussi classique en somme que le XVIe, nous parait un peu ingrat pour ses maîtres. Il suffit de parcourir Vincent de Beauvais pour se convaincre que l'histoire de la Grèce et de Rome, malgré bien des erreurs de détail, était connue dans ses grandes lignes, et que les principaux écrivains latins, Virgile, Horace, Ovide, Lucain, Cicéron, Sénèque étaient lus et goûtés[1]. Vincent de Beauvais extrait de leurs œuvres les passages qui lui semblent dignes d'être gravés dans toutes les mémoires.

Pourtant, la seule cathédrale de Chartres nous montre quelques grands hommes de l'antiquité. Nous avons vu que Cicéron était sculpté aux pieds de la Rhétorique, Aristote sous la Logique, Pythagore sous l'Arithmétique, Ptolémée sous l'Astronomie.

L'art byzantin fut infiniment plus hospitalier que le nôtre aux grands hommes du monde antique. Ce fut en Orient une tradition de peindre dans l'église ceux d'entre les païens qui avaient le mieux parlé de Dieu, ceux dont les livres pouvaient être considérés comme une « préparation évangélique ». Le *Manuel du Mont Athos*, dont les formules remontent certainement au moyen âge, invite le peintre à représenter, près des prophètes, Solon, Platon, Aristote, Thucydide, Plutarque, Sophocle[2]. Chacun d'eux déroule un phylactère sur lequel on lit une sentence qui se rapporte au Dieu inconnu. « L'ancien est le nouveau, dit Platon, et le nouveau est ancien. Le père est dans le fils et le fils dans le père ; l'unité est divisée en trois et la trinité réunie en unité ». Aristote dit : « La génération de Dieu est infatigable par sa nature, car le verbe lui-même reçoit de lui son essence » ; et Sophocle : « Il

1. V. Boutaric, *Vincent de Beauvais et la connaissance de l'antiquité classique au XIIIe siècle. Revue des questions historiques*, tome XVII, 1875, p. 1 et suiv.

2. Didron, *Manuel d'iconogr. chrétienne (Guide de la peinture)*, p. 148 et suiv.

existe un Dieu éternel, simple par sa nature, il a créé le ciel et la terre ». Didron a vu quelques-uns de ces sages païens peints au porche extérieur (comme s'ils donnaient accès dans le temple) de l'église de la Vierge Portière, Panagia Portaïtissa, au couvent d'Iviron dans le Mont Athos [1]. Ainsi la Grèce affirme, comme saint Justin, que les vieux sages ont eu leur révélation propre, et que, dans leurs œuvres, tout ce qui est beau est chrétien. On pressent le génie si large et si humain de la Renaissance. Raphaël lui aussi réconciliera la Philosophie antique et le Christianisme, et, en face de la Dispute du Saint-Sacrement, il peindra l'École d'Athènes.

A première vue nos artistes français semblent bien loin d'égaler par la largeur d'esprit les peintres byzantins et les artistes de la Renaissance. Un observateur superficiel les jugerait très inférieurs. Mais ne nous hâtons pas de prononcer.

Il est vrai que dans la cathédrale du XIIIe siècle tout souvenir de l'antiquité semble perdu [2]. Les sages du paganisme (sauf à Chartres) n'apparaissent jamais. Seuls Aristote et Virgile sont quelquefois représentés, mais dans quelle attitude ! Aristote marche à quatre pattes en portant sur son dos la courtisane Campaspe, et Virgile est suspendu dans un panier.

Les deux légendes sont si connues qu'il est à peine nécessaire de les rappeler.

1. *Id.*, *id.*, p. 151.

2. Les sculpteurs romans sont bien moins indépendants de l'antiquité. Ils copient des motifs antiques (un personnage de la chasse du sanglier de Calydon se voit à saint Trophime d'Arles. Vöge *die Anfänge des monument. Stiles*, p. 110). Ils ressuscitent les dieux, les héros antiques. Un moine de Saint Denis décore la vasque du cloître (aujourd'hui dans la cour de l'École des Beaux-Arts) de figures de Jupiter, de Junon, d'Hercule, de Silvain, de Faune, de Diane, de Neptune, de Cérès, de Bacchus, de Pan, de Vénus, de Pâris et d'Hélène. Quelques-unes de ces images sont d'un paganisme ingénu qui n'est pas sans charme : Neptune est coiffé d'un poisson, et Silvain a pour chevelure des feuilles de chêne. Sur les souvenirs de l'antiquité qui se rencontrent dans l'art du moyen âge voir Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter* (dans les *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*. Bonn, 1886, 2 vol. in-8). Voir aussi Müntz, *Journal des savants*, oct. 1887 et janv. mars 1888.

Aristote veut arracher Alexandre à l'amour de la belle Campaspe. La jeune femme jure de se venger du philosophe. Un matin donc qu'Aristote travaille dans sa chambre, Campaspe, vêtue seulement d'une chemise violette, passe sous ses fenêtres en cueillant de la menthe en fleur. A cette vue, le sage s'émeut. Il descend dans le jardin et jure à Campaspe qu'il l'aime. Mais la belle Indienne exige qu'il le lui prouve en se laissant brider, seller et en la portant sur

Fig. 90. Aristote et Campaspe (Cathédrale de Lyon).

son dos. Alexandre qui a tout vu arrive sur ces entrefaites et surprend son maître dans cette fâcheuse posture. Sans s'étonner, le vieux logicien tire lui-même la moralité de l'aventure : Combien un jeune prince ne doit-il pas se défier de l'amour, puisqu'un vieux philosophe comme lui s'y laisse prendre [1].

1. Cinq bas-reliefs qui datent des dernières années du XIIIe ou des premières du XIVe sont consacrés à la légende d'Aristote. Deux se voient à la façade de la cathédrale de Lyon (publiés dans la *Rev. d'archit.*, tome I, 1840, col. 385 et suiv., dans les *Annal. arch.*, tome VI, p. 145, dans Guigue et Bégule, pl. B. 2). Le troisième décore le portail de la

Ce charmant fabliau n'a pas la prétention d'être de l'histoire. Henri d'Andeli, chanoine de Rouen, qui le mit en vers au commencement du XIIIe siècle, semble bien en être en même temps l'inventeur [1]. Il ne fut jamais pris très au sérieux puisqu'il ne passa ni dans les biographies latines d'Aristote, ni dans la légende d'Alexandre [2]. A vrai dire, il n'a été représenté dans nos cathédrales que parce que les prédicateurs en ornaient parfois leurs sermons [3]. Le fabliau d'Aristote est un exemple destiné à illustrer une vérité morale. Il figure au portail ou aux chapiteaux des églises au même titre que les fables d'Ésope qu'on y voit parfois représentées [4], et qui étaient également chères aux sermonnaires [5]. Il n'est donc nullement destiné à rappeler aux fidèles le souvenir de l'Aristote de l'histoire, du grand maitre de l'École.

On en peut dire autant de la légende de Virgile qui est figurée sur un chapiteau du XIVe siècle, dans l'église Saint Pierre à Caen [6]. La ridicule aventure que le moyen âge prêtait au poète est bien connue. Virgile a accepté le rendez-vous qu'une fallacieuse Romaine lui a donné. La dame qui demeure au sommet d'une tour hisse le poète dans une corbeille, mais elle s'arrête à mi-chemin et laisse Virgile suspendu entre ciel et terre. Le lendemain la ville entière vient contempler le fameux magicien, le savant qui savait

Calende à la cathédrale de Rouen (v. Adeline, *Sculpt. grotesq.* Pl. XXXIX), le quatrième un chapiteau de la nef de l'église de saint Pierre à Caen (v. *Caen illustré*, par Eug. de Robillard de Beaurepaire, Caen, 1896, in-fol. p. 180), le cinquième une stalle du XIIIe siècle à Lausanne, (*Ann. arch.*, tome XVI, p. 56).

1. V. Bédier, *Les Fabliaux*, 1893, p. 170 et suiv.

2. Vinc. de Beauvais ne connaît pas l'histoire de Campaspe. Il parle d'Aristote, lib. III, cap. LXXXII du *Spec. hist.* et d'Alexandre, lib. IV, cap. I et suiv. Le fabliau n'est pas inséré dans l'histoire latine d'Alexandre, B. N. lat. 8865 (XIIIe s.).

3. Il se trouve dans le *Promptuarium exemplorum* emprunté à Jacques de Vitry.

4. Portail d'Amiens : le loup et la cigogne, le corbeau et le renard.

5. V. de Beauv. (*Spec. hist.* lib. III, cap. VIII) rapporte plusieurs fables d'Ésope parce que, suivant lui, elles peuvent servir aux sermonnaires.

6. *Caen illustré*, p. 179.

tout, mais qui ne savait pas encore de quoi les femmes sont capables [1]. Une pareille histoire, dont les auteurs graves ne font pas mention [2], n'est qu'un amusant fabliau. Elle fait pendant à la légende d'Aristote; toutes les deux étaient d'excellents exemples qui pouvaient orner un sermon sur la malice des femmes. A vrai dire, les noms de Virgile et d'Aristote ne sont là que pour embellir le conte et le rendre plus efficace. Qu'était-ce donc que la femme, si elle avait pu mettre en si ridicule posture les deux plus grands clercs du monde ?

Il n'y a donc pas lieu d'insister plus longuement sur de pareilles représentations : elles se rapportent à peine à notre sujet. Il est trop évident que les artistes qui sculptèrent ces historiettes n'avaient aucune pensée profonde, et ne se proposaient pas, comme les Byzantins, d'introduire les grands hommes du paganisme dans la maison de Dieu, pour porter témoignage [3].

L'antiquité pourtant est représentée — et très noblement — dans la cathédrale du XIIIe siècle. On ne voit pas, il est vrai, les sages du paganisme, mais on voit dans plusieurs de nos églises la sibylle païenne.

1. Comparetti, *Virgilio nel medio evo.*

2. V. de Beauv. qui raconte tous les prodiges qu'on attribuait au magicien Virgile ne rapporte pas cette aventure. (*Spec. hist.* Lib. VI, cap. LXI, LXII).

3. Nous ne parlons pas ici de certains objets d'usage domestique où des personnages de l'antiquité sont représentés : le bassin de la Bibl. Nat. où l'histoire d'Achille est racontée d'après Stace (Maurice Prou, *Gaz. archéol.* 1886, p. 38) ; un ivoire du XIIIe siècle où se voit l'histoire de Pyrame et Thisbé (*Iahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande.* Bonn. 1847, Pl. V.) ; une fontaine du XIIIe siècle qui représente Campaspe chevauchant Aristote. (Guigue et Bégule, p. 203) ; un ivoire du XIIIe s. sur le même sujet (Montfaucon, *Antiq. expl.* tome III, 2e partie, Pl. CXCIV), etc. De pareils objets n'appartiennent pas à l'art religieux. Nous ne parlons pas non plus de la légende d'Alexandre montant au ciel emporté par deux griffons, ni de celle de Trajan rendant justice à la veuve, parce que ces sujets ne se rencontrent pas une fois dans les cathédrales françaises. Ils sont particuliers à l'Italie et à l'Allemagne. Alexandre se voit notamment à saint Marc de Venise (J. Durand, *Ann. arch.* tome XXV, p. 141), à Anagni, sur une dalmatique (B. de Montault, *Ann. arch.* tome XVIII, p. 26), à Bâle et à Fribourg en Brisgau (Cahier, *Nouv. mélang. archéol.* p. 165 et suiv.). La justice de Trajan est représentée sur un chapiteau du palais des doges à Venise.

La sibylle est en effet pour le moyen âge un profond symbole. Elle est la voix du vieux monde. Toute l'antiquité parle par sa bouche. Elle atteste que les Gentils eux-mêmes ont entrevu Jésus-Christ. Pendant que les prophètes annonçaient le Messie aux Juifs, la sibylle promettait un Sauveur aux païens. Les deux peuples, les deux cités étaient travaillés du même désir. La parole de la sibylle valait donc toute la sagesse des philosophes : seule elle méritait de représenter le paganisme, parce que seule elle avait clairement annoncé le Sauveur en l'appelant par son nom.

L'antique prophètesse se voit encore aujourd'hui à Laon et à Auxerre. Elle était peut-être sculptée au portail de toutes nos cathédrales, mais le temps a effacé son nom sur les phylactères, et aujourd'hui on ne la reconnait plus.

Quel nom faut-il donner à la sibylle d'Auxerre et à celle de Laon ?

Le XIIIe siècle, en effet, connaissait jusqu'à dix sibylles. Vincent de Beauvais, répétant ce qu'avaient dit Lactance [1], Saint Augustin [2], Isidore de Séville [3], Bède le Vénérable [4], donne à ces prophétesses païennes les noms suivants : Persica, Libyca, Delphica, Cyméria, Erythræa, Samia, Cumana, Hellespontia, Phrygia, Tiburtina [5]. Mais de ces dix sibylles une seule fut vraiment célèbre, la sibylle Erythrée. « La sibylle Erythrée, dit Vincent de Beauvais, fut la plus fameuse et la plus illustre de toutes. Elle prophétisait dans le temps de la fondation de Rome, Achaz, ou, suivant d'autres, Ezéchias étant roi de Juda [6] ». La célébrité de la sibylle Erythrée lui vient d'un passage de la *Cité de Dieu*,

1. Lact. *Divin. Instit.* Lib. I. *Patrol.* Tome 6, col. 141.
2. St Aug., *De Civit. Dei. Patrol*, Tome 41, col. 579.
3. Isid., *Etymol.* Lib. VIII, cap. VIII. *Patrol,* Tome 83, col, 309.
4. Bède (*Dubia et Spuria*), *Patrol.* Tome 90, col. 1181.
5. V. de Beauv., *Spec. histor.* Lib. II, cap. C, CI, CII. Les poètes français du XIIIe siècle adoptent ce nombre de dix sibylles. V. B. Nat. franç. 25407, (XIIIe s.).
6. *Spec. hist.* Lib. II, cap. CII. Ce que V. de Beauvais dit de la célébrité de la sibylle Erythrée est emprunté à Isid. de Séville. *Etym.* VIII, 8. *Patrol.* Tome 82, col. 309.

où saint Augustin lui attribue les fameux vers acrostiches sur le jugement dernier[1]. Dans ce poëme sur la fin du monde les premières lettres de chaque vers forment le nom du Dieu Sauveur.

La sibylle Erythrée fut dès lors considérée comme la plus grande de toutes les sibylles, la plus divinement inspirée. C'est d'elle évidemment que parle le Dies irae, car son nom est associé à la catastrophe suprême :

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum sibylla.

Il nous reste à démontrer que la sibylle d'Auxerre et celle de Laon représentent bien vraiment la sibylle Erythrée. Pour celle d'Auxerre, il ne peut y avoir que des présomptions. Son nom est inscrit près d'elle, et on lit simplement « Sibylla[2] ». L'absence d'adjectif, toutefois, semble indiquer que l'artiste a pensé à la sibylle par excellence, à celle du Dies iræ. Ce qui donne à notre hypothèse une grande vraisemblance, c'est qu'on voit près de la sibylle une tête de roi couronné, qui parait bien être le roi David. Le sculpteur aurait de la sorte essayé de traduire un vers du Dies iræ.

Mais à Laon, nous atteignons à la certitude. La statue de Laon, qui se voit dans une voussure du portail de gauche de la façade, n'avait jamais encore été désignée sous son vrai nom[3]. L'abbé Bouxin, dans sa description de la cathédrale de Laon, l'appelle « la loi divine[4] ». Il lit très bien l'inscription ET : P : SECLA : FVTVR. †, mais il a tort de la restituer sous cette forme « æterna per sæcla futura », et de traduire : « elle (la loi divine) demeurera pendant les siècles éternels ». La vérité est qu'il faut lire : « adveniet per sæcla futurus ».

1. S. August., *Cité de Dieu*. XVIII, 23. *Patrol.* Tome 41, col. 579.

2. La figure de la sibylle est sculptée à l'intérieur de la cathédrale, au pourtour du chœur, suivant un usage propre à l'art bourguignon.

3. Elle a été moulée et se trouve au Trocadéro (n° 120). La tête a disparu. Elle tient à la main des tablettes qui ressemblent aux tables de la loi.

4. Abbé Bouxin, *La cathédr. de Laon*, p. 72.

C'est la fin du second vers du poëme acrostiche que saint Augustin attribue à la sibylle Erythrée. Le morceau commence ainsi :

> Judicii signum : tellus sudore madescet,
> E cœlo rex adveniet *per sæcla futurus,*
> Scilicet in carne præsens ut judicet orbem.

Il ne saurait donc y avoir de doute : la figure du portail de Laon représente la sibylle par excellence, la sibylle Erythrée.

Les fresques du palais des papes, à Avignon, qui datent du XIVe siècle, nous montrent, en face des prophètes, une sibylle [1]. Elle déroule une banderole sur laquelle on lit : Judicii signum tellus sudore madescet | e cœlo rex adveniet per sæcla futurus | scilicet in carne (præ) sens | sibilla. On reconnait la sibylle Erythrée, qui, au XIVe siècle, comme au XIIIe, continue à représenter à elle seule toutes les sibylles.

Comment expliquer ce privilège ? On peut affirmer sans craindre de se tromper que la célébrité dont la sibylle Erythrée a joui au moyen âge lui vient du rôle que le Pseudo-Augustin lui a fait jouer dans son fameux sermon. Elle défile, en effet, à la suite des prophètes, la couronne sur la tête, et elle prononce justement les vers acrostiches sur la fin du monde que nous avons cités plus haut : Judicii signum, etc. Les artistes qui devaient déjà à ce sermon l'idée de montrer aux yeux la suite des prophètes déroulant sur des phylactères des versets messianiques [2], empruntèrent encore au Pseudo-Augustin le personnage de la sibylle, et symbolisèrent en elle l'attente des Gentils.

Une particularité curieuse et qui mérite d'être signalée c'est que le *Guide de la peinture* du Mont Athos ne nomme aussi qu'une sibylle. La prophétesse est désignée sous le nom vague de la « sage sibylle [3] », mais, en lisant les paroles

1. Salle du consistoire.
2. Voir Livre IV, ch. I (L'*Ancien Testament*), page 215.
3. Didron, *Guide de la peint.*, p. 150.

que le *Guide* lui attribue, on reconnait qu'il s'agit encore de la sibylle Erythrée. Elle doit, en effet, tenir à la main une banderole sur laquelle on lit : « Il viendra du ciel un roi éternel qui jugera toute chair et tout l'univers » — prophétie qui n'est qu'une traduction un peu libre de deux des vers acrostiches donnés plus haut : E cælo rex adveniet... etc. Il y a, on le voit, analogie parfaite entre la sibylle byzantine et la sibylle de Laon ou d'Avignon. Didron a donc tort d'opposer à la sibylle unique de l'Orient les douze sibylles de l'Occident. Au XIIIe siècle, en France, comme en Grèce, on ne représente qu'une seule sibylle, la sibylle Erythrée ; les autres n'apparaitront que plus tard [1].

II

L'antiquité n'est donc figurée dans nos cathédrales que par la mystérieuse figure de la Sibylle.

Il se faisait cependant dans les esprits, au XIIIe siècle, un singulier travail. Les livres des anciens commençaient à apparaître aux lettrés comme une obscure révélation, où la

1. J'ai montré dans une thèse latine « *Quo modo artifices Sibyllas repraesentaverint* », que l'Italie du moyen âge connut outre la sibylle Erythrée, la sibylle de Tibur, que la légende de l'Ara cœli avait rendue très célèbre. Elle était censée avoir montré la Vierge et l'enfant à l'empereur Auguste. La légende était localisée à Rome, mais le reste de la chrétienté ne l'ignorait pas. Aussi, n'est-il pas surprenant de rencontrer à Soissons, dans un vitrail de l'arbre de Jessé (fenêtres hautes du chœur, XIIIe siècle), deux sibylles. On lit près de chacune d'elles *Sibylla*. On s'aperçoit d'ailleurs tout de suite que la seconde sibylle a été mise là pour faire pendant à la première. L'arbre de Jessé a deux maîtresses branches parfaitement symétriques : un roi correspond à un roi, un prophète à un prophète ; en face de la sibylle il fallait une autre sibylle. — J'ai noté la même particularité à N.-D. de Paris. La voussure du portail de gauche (façade occidentale) forme aussi un arbre de Jessé. Le premier cordon est consacré aux prophètes, le second aux rois de Juda. Or, parmi les rois de Juda, il y a, se faisant pendant, deux femmes couronnées qui me semblent être, comme à Soissons, deux sibylles. Le nom, qui était jadis écrit sur le phylactère, a disparu.

vérité transparaissait de temps en temps. Les *Métamorphoses* d'Ovide, notamment, furent interprétées avec la méthode symbolique qu'on appliquait à la Bible et on y découvrit les mêmes enseignements. L'idée, si fréquemment soutenue, que la mythologie antique n'est tout entière qu'une corruption de la tradition biblique, n'était pas précisément celle des clercs du XIIIe siècle. Ils allaient beaucoup plus loin. La fable païenne était, à leurs yeux, une sorte de révélation particulière que Dieu avait faite aux Gentils, et où il avait esquissé, comme dans l'Ancien Testament, l'histoire de la Chute et de la Rédemption. Dans l'immense tapisserie d'Ovide, parmi les fils entrecroisés, des yeux chrétiens discernaient la figure de Jésus-Christ et de la Vierge que le poète avait dessinée sans le savoir.

Rien n'est plus curieux, à cet égard, qu'un manuscrit des *Métamorphoses* à la Bibliothèque de l'Arsenal[1]. Au milieu de miniatures consacrées à l'histoire de Médée, d'Esculape ou d'Achille, apparaissent soudain une Crucifixion, une Annonciation, une Descente aux Limbes. Le commentaire rimé qui accompagne chaque récit d'Ovide explique et justifie la présence des sujets chrétiens. Nous apprenons ainsi qu'Esculape, qui mourut pour avoir ressuscité des morts, est une figure de Jésus-Christ[2]. Jupiter, changé en taureau, et portant sur son dos Europe, c'est encore Jésus-Christ, c'est le bœuf du sacrifice qui a accepté le fardeau de tous les péchés du monde[3]. Thésée, qui abandonne Arianne pour Phèdre, préfigure le choix que fit Jésus entre l'Église et la Synagogue[4]. Thétis, qui apporte à son fils Achille les armes avec lesquelles il triomphera d'Hector, n'est autre que la

1. B. de l'Arsenal, ms. n° 5069, *Le Roman des fables d'Ovide le Grand* (commencem. du XIVe s.) par Chrestien Legouais de Sainte-More, près Troyes. La traduction et le commentaire sont en vers français. La Bib. Nat. a six manuscrits de Legouais : Franç. 373, 374, 870, 871, 872. Sur Legouais, voir Gaston Paris, *Hist. littér. de la France*, t. XXIX, 1885, p. 445.

2. Arsenal, n° 5069, f° 21.

3. *Id.*, f° 27.

4. *Id.* f° 111.

Vierge Marie qui donnera au Fils de Dieu un corps, ou, comme disent les théologiens, l'humanité dont il doit se revêtir pour vaincre l'ennemi [1].

Voilà quelques exemples qui peuvent donner une idée de ce genre d'ouvrages. La mythologie tout entière devient prophétique et comme sibylline. — Les artistes du moyen âge (si on en excepte les miniaturistes) ne semblent pas avoir connu cette méthode d'interprétation : jamais ils ne mirent en parallèle une scène de la fable et une scène de l'histoire sainte. Mais les artistes de la Renaissance ne se firent pas de scrupule d'opposer Hercule à Samson [2]. Adam condamné à mourir par la faute d'une femme est mis en parallèle avec Hercule se brûlant sur l'Œta pour avoir trop aimé Déjanire [3]; Ève est rapprochée de Pandore [4].

A l'origine, il n'y avait là qu'ingénuité. Cependant les humanistes et les érudits commençaient à rire de tant de candeur, et Rabelais disait : « Croyez-vous en votre foi qu'onques Homère, escripvant l'Iliade, l'Odyssée, pensast ès allégories lesquelles de lui ont calefreté Plutarche, Heraclides Ponticus... Si le croyez, vous n'approchez ni des pieds ne de mains à mon opinion qui décrète icelles aussi peu avoir été songées d'Homère que d'Ovide, en ses Métamorphoses, les sacrements de l'Évangile, lesquels un frère Lubin, vrai croquelardon, s'est efforcé de montrer, si d'adventure il rencontrait gents aussi fols que lui, et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaulderon [5] ».

Le grand art du XIIIe siècle fut plus sage et mieux inspiré

1. *Id.* f° 177.

2. Jubé de Limoges (moulage au Trocadéro). F. Piper a signalé quelques-uns de ces rapprochements dans sa *Mythologie der christlichen Kunst.* Weimar, 1847, in-8. Tome I, p. 91 et p. 143 et suiv.

3. Pilastres du tombeau de Philippe de Commines (École des Beaux-Arts).

4. Il s'agit du fameux tableau attribué à Jean Cousin : Eva prima Pandora.

5. Prologue de *Gargantua*. Le frère Lubin est le dominicain anglais Thomas Walleys, auteur du livre intitulé : *Metamorphoses ovidiana moraliter explanata.* Paris, 1509. Un pareil livre était bien dans la tradition du moyen âge.

en n'admettant dans la cathédrale pour représenter le paganisme que la sybille Erythrée.

III

Cependant Jésus est né, et l'histoire des siècles chrétiens commence. Nous voici de l'autre côté de la croix. Désormais les vrais héros seront les saints : seuls ils figureront dans la cathédrale. Quant aux rois chrétiens, si grands qu'ils soient, ils seront rarement jugés dignes d'un tel honneur.

A Reims toutefois, dans l'église du sacre, on ne peut douter que les vitraux des fenêtres hautes de la nef ne représentent les rois de France. Une inscription, d'ailleurs, donne à l'un d'eux le nom de « Karolus [1] ». Chaque roi est accompagné de l'évêque qui l'a sacré. Rien d'ailleurs ne distingue les unes des autres les figures solennelles des vingt monarques. Elles sont dans l'église pour rappeler au peuple que la royauté est d'essence divine, et qu'un roi oint de l'huile sainte est plus qu'un homme. Les curieuses statuettes sculptées à l'extérieur, autour de la grande rose de la façade, complètent l'enseignement. On voit David sacré par Samuel et Salomon sacré par Nathan. Les scènes qui suivent sont destinées à rappeler que si Dieu élève les rois au-dessus de tous les hommes, il exige d'eux les plus hautes vertus ; il leur demande d'être courageux (David tue Goliath), d'être justes (Salomon rend l'enfant à sa mère), d'être pieux (Salomon bâtit le temple). Au sommet apparaît la figure de Dieu bénissant les rois [2]. On dirait les chapitres d'une sorte de *Politique tirée de l'Écriture Sainte*. De pareils sujets étaient parfaitement à leur place dans l'église du sacre.

Dans les autres cathédrales, les images des rois de France

1. Cerf. *Hist. et Descript. de N.-D. de Reims.* Tome II. p. 290.

2. Ces bas-reliefs, mal compris jusqu'ici, ont été expliqués pour la première fois d'une façon satisfaisante par le chanoine Cerf : (*loc. cit.*, p. 160 et suiv.).

se montrent rarement[1]. Nous avons déjà prouvé que les statues rangées à la façade de Notre-Dame de Chartres, de Notre-Dame de Paris et de Notre-Dame d'Amiens, où on a voulu voir les rois de France, représentent en réalité les rois de Juda ancêtres de la Vierge.

Les archéologues du siècle dernier, encore peu familiers avec le vrai génie du moyen-âge, contribuèrent à accréditer l'opinion que les images de nos anciens rois ornaient le portail des églises du XIIe et du XIIIe siècle. Montfaucon, dans ses *Monuments de la Monarchie française*, ne doute point que les huit grandes statues du portail de Saint-Germain-des-Prés (aujourd'hui détruites) ne représentent sept princes ou princesses des temps mérovingiens accompagnés de l'évêque saint Remi. Il va jusqu'à les nommer. Ce sont, suivant lui : Clovis, Clotilde, Clodomir, Théodoric, Childebert, la reine Ultrogothe et Clotaire[2].

A Notre-Dame de Paris, au vieux portail Sainte-Anne, Montfaucon voit aussi des rois de la première race. Il soupçonne notamment que le personnage qui tient un violon[3] pourrait bien être Chilpéric, car « il fit des hymnes pour l'Église ».

A la porte royale de la cathédrale de Chartres, au portail et dans le cloître de Saint-Denis, Montfaucon retrouve toujours les Mérovingiens. On sait qu'il fit dessiner toutes

1. On sait qu'à Strasbourg les vitraux du bas côté nord représentent les empereurs d'Allemagne.

2. *Monum. de la Monarch. franç.* Paris, 1729, in-f. Tome I, p. 51. Montfaucon fut trompé, il est vrai, par des inscriptions qui avaient été peintes sur les phylactères des rois probablement au XVIIe siècle. Il avait lu « Chlodomirus » en lettres romaines et « Chlo(tari)us ». Avant lui, Dom Ruinart avait relevé les mêmes noms. Voici ce qu'il en dit, dans son Grégoire de Tours : « Quas quidem litteras, *etsi forte primariis substitutæ videantur*, antiquissimas tamen esse ipsa characterum forma et viridis color fere penitus detritus probant ». (*Sancti Gregorii Turon. opera omnia.* Paris, 1699, col. 1371). Ruinart ne se trompe pas en pensant que ces inscriptions ont été substituées à d'autres. A la cathédrale du Mans, où l'une des inscriptions anciennes s'est conservée, on lit sur le phylactère d'un des rois : « Salomo ».

3. Il s'agit de David.

ces figures pour illustrer l'histoire des premiers rois de France[1].

Il est surprenant que le savant Bénédictin, si habile à interpréter les monuments de l'antiquité, ait si mal connu l'art religieux de son pays. Les rois et les reines de France qu'il prétend reconnaître à la porte de nos églises sont en réalité les ancêtres de Jésus-Christ suivant la chair. Les graves rois du portail de Chartres, les reines aux belles tresses, au sourire mystérieux, sont, comme semble l'avoir prouvé M. Vöge, les rois et les reines que nomme saint Mathieu dans sa généalogie de Jésus-Christ[2]. Ce serait, au portail du milieu, à gauche, Rahab, Salmon[3], Ruth, Booz, Obed, et à droite Jessé, David, Bethsabé, Salomon. La concordance est si parfaite avec saint-Mathieu (I, 5, 6, 7), qu'il est difficile de ne pas tenir pour vraie la solution proposée par M. Vöge.

L'erreur de l'École bénédictine eut les plus funestes conséquences. On avait si souvent répété, sur la foi de Montfaucon, que les statues de Saint-Denis, de Saint-Germain-des-Prés et de Notre-Dame représentaient des rois de France, qu'en 1793 on se crut obligé de les détruire. Une interprétation erronée fut cause que nous perdîmes les monuments les plus précieux. Une telle lacune rend désormais difficile l'histoire des origines de la sculpture française[4]. L'erreur de Montfaucon s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Quelques archéologues s'obstinent encore à chercher l'image des rois de France au portail des églises. L'abbé Bulteau a commis plus d'une fois cette faute dans sa Monographie de Chartres. Il croit reconnaître à la porte royale de Chartres, là où M. Vöge nous montre les ancêtres de Jésus-Christ, Charlemagne, Berthe aux grands pieds, le roi Canut, Guillaume

1. *Monum de la Mon. franç.* Pl. VIII, IX, XV et XVI du tome I.
2. Vöge, *Die Anfänge des monum. Stiles.* IIe partie, ch. II, p. 174.
3. La statue a disparu.
4. M. Vöge, dans le livre si intéressant qu'il a consacré aux origines de la sculpture française, est sans cesse obligé d'avoir recours aux mauvais dessins de Montfaucon.

le Conquérant, la reine Mathilde [1]. Il affirme, sans l'ombre d'une preuve, qu'au porche septentrional deux grandes statues représentent, l'une Louis VIII, l'autre Isabelle de France, fille de Louis VIII et de Blanche de Castille [2]. Il nomme parmi les statues de ce même porche, qui existent encore ou qui ont disparu, Philippe, comte de Boulogne et sa femme Mahaut, Philippe-Auguste, roi de France, et Richard Cœur-de-Lion [3]. Ils seraient là, suivant lui, à titre de bienfaiteurs de la cathédrale. Ils ne se demande pas si ces statues ne représenteraient pas plutôt des prophètes d'Israël, des rois et des femmes illustres de la Bible, figures de Jésus-Christ. — Les scènes bibliques qui sont sculptées sur les supports des statues auraient dû pourtant l'éclairer. Sous les pieds des statues du prétendu Philippe-Auguste et du prétendu Richard Cœur-de-Lion, on déchiffre plusieurs traits de l'histoire de Saül et de David. Là où Bulteau a vu un roi de France et un roi d'Angleterre, il faut donc voir tout simplement deux rois d'Israël [4]. — De même sur les supports du problématique Louis VIII, de sa fille, et des deux statues d'hommes qui les accompagnent on peut reconnaître six scènes de l'histoire de Samuel. L'un de ces petits bas-reliefs représente Samuel amené par son père et sa mère devant le grand prêtre Eli ; les personnages sont désignés par leur nom : Anna, Elcana, Samuel, Hély. Il est difficile de douter que les quatre grandes statues ne représentent justement Samuel, sa mère Anna, son père Elcana, et le grand-prêtre Eli tenant l'encensoir. On remarquera précisément que la grande statue d'Anna porte un livre à la main comme la

1. Bulteau, *Monogr. de la cath. de Chartres*, Tome II, p. 65, 66.
2. Tome II, p. 201.
3. Les prétendues statues de Philippe-Auguste et de Richard Cœur-de-Lion ont disparu pendant la Révolution. Bulteau les décrit d'après le manuscrit que le chanoine Brillon avait préparé pour Montfaucon et qui se trouve aujourd'hui à la Biblioth. de Chartres, n° 1099.
4. L'un d'eux semblait porter une croix : David a en effet prédit la Passion. Quant au comte de Boulogne et à Mahaut, ce pourraient bien être le père de David, Jessé, et sa femme. Jessé est en effet représenté dans un bas-relief du socle et désigné par l'inscription YSHI.

petite figure désignée sous le nom d'Anna dans le bas-relief.

Les œuvres d'art, dont on peut dire à coup sûr qu'elles sont consacrées à quelque personnage de notre histoire, ne sont pas fréquentes dans les cathédrales. La piété des rois, leur respect pour la maison de Dieu expliquent sans doute la rareté de leurs effigies. Ils ne voulaient pas être placés au-dessus de la tête des fidèles, à côté des prophètes, des apôtres et des martyrs. Qu'on se souvienne du rétable d'or de saint Henri au musée de Cluny (XIe siècle). L'empereur et sa femme, si petits qu'on ne les remarque pas d'abord, sont prosternés devant Jésus-Christ, osent à peine baiser ses pieds. De pareils sentiments, si puissants au XIe siècle, n'avaient pas perdu de leur force au XIIIe. Dans les verrières, les rois, les barons, les évêques n'occupent, comme donateurs, qu'une place très modeste : en général, ils sont humblement agenouillés aux pieds de Jésus-Christ, de la Vierge ou des saints.

C'est dans cette attitude que Louis VII a été sculpté au tympan de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. A la porte rouge de la même église, saint Louis et sa femme, Marguerite de Provence, se prosternent devant la Vierge [1].

Dans le cours du siècle suivant, si la piété ne diminue pas, l'orgueil royal grandit. Vers 1375, Charles V, le Dauphin Charles VI, Jean Bureau, sire de la Rivière, conseiller du roi, le duc Louis d'Orléans et le cardinal La Grange furent représentés aux contreforts de la tour septentrionale de la cathédrale d'Amiens, à côté de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, et de la même taille qu'eux [2]. Tant de familiarité eut sans doute paru choquante à un saint Louis ; mais en 1375 nous sommes aux confins du vrai moyen âge.

Il est permis de conclure de ce qui précède qu'au XIIIe siècle,

1. De Guilhermy, *Descript. de N.-D. de Paris*, p. 170. Saint Louis, sa mère Blanche de Castille, et sa femme Marguerite de Provence, se voient aussi agenouillés aux pieds de la Vierge et de saint Pierre dans un vitrail exécuté pour l'église des Moulineaux, près de Rouen, De Lasteyrie, *Hist. de la Peint. sur verre*, p. 154 et planche XXIV.

2. V. Courajod et Marcou, *Catalog. raisonn. du Trocadéro*, p. 46 et suiv.

à la belle époque de l'art religieux, les rois, barons ou évêques ne figurent généralement dans la cathédrale qu'en qualité de donateurs, et qu'ils y figurent presque toujours dans une attitude qui ne permet pas de les confondre avec les bienheureux [1].

IV

Mais si l'image des rois se montre rarement dans la cathédrale, leurs victoires qui parfois sauvèrent l'Église, ne s'y voient-elles pas? Dans l'édifice national par excellence, n'y a-t-il pas quelques chapitres de l'histoire de France?

On en peut découvrir jusqu'à trois : le baptême de Clovis,

1. Les exceptions sont très rares. Voici cependant un curieux témoignage, récemment découvert. Avant 1793, il y avait à N.-D. de Paris, au portail de gauche de la façade, une grande statue de roi (elle a été refaite). Lebeuf (*Hist. du dioc. de Paris.* Ed. Cocheris, tome I, p. 9) signale ce roi qu'il ne nomme pas. Or, en 1884, M. Delaborde a publié un document de 1410 où il est question de notre statue (*Mem. de la Société de l'Hist. de Paris*, tome XI, 1884, p. 363). Il s'agit d'un « procès du chef de Saint Denys ». On y lit ce qui suit : « Il appert par le portail senestre de l'église de Paris, vers Saint-Jean-le-Rond, auquel, en grans et anciens ymages de pierre eslevez, est l'image du roi Philippe le Conquérant, figuré en jeune âge, pour ce qu'il fut couronné au XIIII an de son aage; lequel monstre l'imaige de Monseigneur Saint Denis portant son chef demi-tranché et aussi les ymages de Notre-Dame, de saint Etienne, de saint Jean-Baptiste, en démonstrant que les reliques dessus dictes qu'il avait données à la dicte église de Paris étaient des saints dont il monstre les ymages ». La statue de N.-D. serait donc celle de Philippe-Auguste, et elle aurait été élevée de son vivant. Un pareil témoignage est sujet à caution. Au XVe siècle, les traditions du grand art religieux commençaient à se perdre : on pouvait parfaitement se méprendre sur une œuvre du XIIIe. Ne dissimulons pas pourtant qu'à la cathédrale de Troyes les vitraux des fenêtres hautes de l'abside semblent bien représenter trois personnages historiques. L'un est un empereur inconnu (Imperator, dit l'inscription); l'autre est un roi, (R) ex Plipp.. (sans doute Philippus) qui pourrait bien être Philippe-Auguste; le troisième est un évêque, (Eps. Herve, dit l'inscription), sans doute l'évêque Hervé, mort en 1223. Enfin, on voit au trumeau du portail septentrional de la cathédrale de Bordeaux le pape Clément V (Bertrand de Goth, ancien archevêque de Bordeaux). La statue a du être posée peu de temps après sa mort.

les exploits de Charlemagne, les victoires des premiers croisés. En y réfléchissant, on reconnaitra que pour un Français du XIIIe siècle c'était là toute l'histoire de France. Ces grands noms, ces grands souvenirs étaient presque les seuls qui fussent encore vivants dans la mémoire populaire. L'Église les accueillit et les fit siens. En effet Clovis, Charlemagne, Godefroy de Bouillon marquaient trois époques de l'histoire du christianisme en France. Le jour du baptême de Clovis, la race royale et la France tout entière semblaient avoir été baptisées. L'ère chrétienne dans notre pays pouvait presque partir de là. Trois cents ans après, Charlemagne avait donné pour la première fois à la Gaule le parfait modèle du roi chrétien ; en mettant son épée au service de la foi il avait réalisé le rêve de l'Église. Godefroy de Bouillon et les premiers croisés continuaient l'œuvre du grand empereur. Il semblait qu'il ne se fut rien passé depuis trois siècles. Les changements de dynastie, les mouvements des peuples, les luttes de la féodalité n'étaient rien en effet pour l'Église ; elle ne cherchait que Dieu dans l'histoire. Pendant trois cents ans, il semblait s'être retiré du monde, mais il avait soudain reparu. Les croisades, les « Gesta Dei per Francos », étaient son œuvre.

C'est à peu près de cette façon que Vincent de Beauvais comprend l'histoire. Il raconte avec une complaisance visible les exploits de Clovis, de Charlemagne, des premiers croisés [1].

Fidèles interprètes de la pensée de l'Église, les artistes sculptèrent à la façade de Reims le baptême de Clovis. Au-dessus de la rose, sept grandes statues abritées dans sept niches représentent Clovis, saint Remi, la reine Clotilde, et quatre dignitaires laïcs ou ecclésiastiques. Le roi barbare nu est plongé à mi-corps dans la cuve baptismale : saint Remi étend la main pour recevoir la sainte ampoule qu'une

1. *Spec. histor.* Lib. XXI, cap. IV sqq. Lib. XXIV, cap. I sqq. Lib. XXV, cap. XCII sqq.

colombe lui apporte. Les statues du roi et de l'évêque occupent le milieu même de la façade : elles s'imposent à l'attention dès qu'on lève les yeux. Il est visible qu'elles sont destinées à rappeler aux plus lointaines générations que la France est devenue chrétienne en la personne de son roi par un miracle de Dieu.

L'histoire, ou plutôt la légende de Charlemagne est à Chartres: elle occupe un vitrail donné par les pelletiers. Cette verrière fameuse, souvent reproduite et souvent décrite, n'a jamais été comprise parfaitement ; aussi mérite-t-elle d'être étudiée avec quelque détail [1].

L'erreur des interprètes vient de ce qu'ils n'ont pas su démêler les diverses sources auxquelles les auteurs du vitrail empruntèrent leur récit. Ceux-ci mirent en effet à contribution trois ouvrages : l'*Histoire du voyage de Charlemagne en Orient*, la *Chronique du Pseudo-Turpin*, la *Légende de saint Gilles*.

L'*Histoire du Voyage de Charlemagne en Orient* est l'œuvre d'un moine, et peut-être d'un moine de Saint-Denis, qui l'écrivit au commencement du XIe siècle [2]. Désireux de prouver l'authenticité de certaines reliques de la Passion conservées dans l'église de Saint-Denis, l'auteur imagine une expédition de Charlemagne en Terre Sainte. L'empereur de Constantinople, pour récompenser l'empereur des Francs d'avoir délivré le Saint Sépulcre, lui aurait donné à son retour la couronne d'épines.

La *Chronique du Pseudo-Turpin*, œuvre composite de plu-

1. Le vitrail de Charlemagne a été publié par les auteurs de la *Grande Monographie de la cathédrale de Chartres* (pl. 67) et par Didron dans les *Annales arch.*, tome XXIV, p. 349. Lévy et Capronnier dans l'*Histoire de la Peinture sur verre* ont donné le panneau du rêve de Constantin (pl. 10). M. de Lasteyrie a décrit le vitrail de Chartres dans son *Hist. de la Peint. sur verre* (p. 77) ; il y voit l'histoire de Charles-le-Chauve. L'abbé Bulteau y reconnait Charlemagne *(Descrip. de Chartres*, 1850, p. 237),mais il commet plusieurs erreurs. Paul Durand dans la *Monogr. de N.-D. de Chartres* qui accompagne les planches publiées par l'Etat (1880) est plus exact, mais il s'est trompé sur certains points (p. 165).

2. V. G. Paris, *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 55.

sieurs auteurs anonymes, se forma dans le cours du XIe siècle [1]. Elle est consacrée au récit des luttes de Charlemagne contre les infidèles d'Espagne, et les traditions historiques s'y combinent avec les légendes populaires. Très bien accueillie dans l'Église, parce qu'elle était écrite en latin, elle fut reçue, dès le XIIe siècle, comme l'œuvre authentique du vieil évêque de Reims.

Quant à la *Vie de saint Gilles*, elle n'a fourni qu'un trait à la légende de Charlemagne : c'est l'histoire d'un horrible péché que l'empereur ne veut pas révéler, et que Dieu fait connaître miraculeusement au saint ermite.

Le vitrail de Chartres a été composé à l'aide des trois originaux que nous venons de nommer. Il est permis de supposer que ces diverses compositions avaient été réunies en un ouvrage unique que possédaient les chanoines de Chartres. Une compilation de ce genre existe en effet : elle fut entreprise, au XIIe siècle, par quelque moine d'Aix-la-Chapelle, sur l'ordre de Frédéric Barberousse, qui voulait répandre dans la chrétienté l'histoire du grand empereur récemment canonisé [2]. Le livre intitulé « *De la sainteté, des mérites et de la gloire des miracles du bienheureux Charlemagne* » renferme le *Voyage en Orient*, la *Chronique du Pseudo-Turpin* et plusieurs détails biographiques empruntés à d'autres sources. L'histoire des rapports de saint Gilles et de Charlemagne ne figure pas, il est vrai, dans les manuscrits que nous avons pu parcourir [3]. Mais on ne peut guère douter que ce dernier épisode n'ait été ajouté dans quelques manuscrits du XIIIe siècle, car la fameuse châsse des reliques de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, représente aussi — outre les épisodes du voyage à Constantinople et les batailles d'Espagne — l'histoire de Charlemagne et de saint Gilles [4]. Une analogie si

1. G. Paris, *loc. cit.*, p. 58 et de *Pseudo-Turpino*.
2. Charlemagne fut canonisé le 28 déc. 1164. Sur la compilation d'Aix-la-Chapelle, v. G. Paris, *Hist. poét.*, p. 63.
3. Bib. Nat. ms. latin 4895 A et latin 6187.
4. Voir la reproduction de quelques-unes des scènes qui ornent la

parfaite entre des œuvres d'art exécutées dans deux régions si éloignées prouvent qu'elles viennent toutes les deux d'une source écrite unique.

Expliquons maintenant les différentes scènes du vitrail de Chartres, en commençant (comme c'est la règle) par le bas. Les six premiers panneaux sont empruntés au *Voyage en Orient*.

1° Charlemagne nimbé accueille deux évêques qui lui apportent une lettre de Constantin, empereur d'Orient. Cette lettre contient le récit d'une vision de Constantin.

2° Vision de Constantin. — « Pendant mon sommeil, dit le texte, un ange m'a dit : « Regarde devant toi Charlemagne, roi de France, ton défenseur », et il me montra un guerrier armé, portant la cotte de maille, tenant un bouclier rouge, et ceint d'une épée dont la garde était couleur de pourpre. Il avait une grande lance dont la pointe lançait des flammes ; il tenait à la main son casque d'or, et son visage était celui d'un vieillard à longue barbe, plein de majesté et plein de beauté. Sa tête était blanche, et ses yeux brillaient comme des étoiles[1] ». L'artiste n'a pas suivi très fidèlement cette belle description, car il a caché le visage de son héros sous le casque fermé du XIIIe siècle : néanmoins, la haute silhouette de Charlemagne, immobile sur son cheval, mystérieux comme une apparition, ne manque pas de grandeur épique.

3° Une bataille. Charlemagne délivre Jérusalem.

4° Charlemagne vainqueur et portant encore aux pieds les éperons est reçu par Constantin aux portes de Constantinople.

5° Charlemagne reçoit de l'empereur trois châsses : l'une contient la couronne d'épines qui, à ce moment même se couvrit de fleurs et guérit par son parfum trois cents malades ; les autres renferment un morceau de la croix, le suaire

châsse d'Aix-la-Chapelle dans E. Müntz, *Etudes iconogr. sur le moyen âge*, 1887, *La Légende de Charlemagne dans l'art*, p. 85 et suiv.

1. B. N. ms. latin 6187, f° 16 sqq. Le texte du Voyage en Orient se trouve aussi dans V. de Beauvais, *Spec. histor.* lib. XXIV, cap. I sqq.

de Jésus-Christ, la chemise de la Vierge, le bras du vieillard Siméon qui avait porté l'enfant dans le Temple.

6° Charlemagne offre ces saintes reliques à l'église d'Aix-la-Chapelle.

A partir d'ici, l'artiste emprunte ses sujets à la *Chronique du Pseudo-Turpin.*

7° Charlemagne et deux de ses amis regardent le ciel où on aperçoit la voie lactée. L'empereur s'émerveille et demande où conduit ce grand chemin [1].

8° Saint Jacques apparaît à Charlemagne. Il lui ordonne de suivre la voie lactée jusqu'en Galice et de délivrer son tombeau qui appartient aux infidèles.

9° Charlemagne part avec ses guerriers parmi lesquels on reconnaît l'archevêque Turpin.

10° L'empereur se jette à genoux en présence de son armée et supplie Dieu de lui livrer Pampelune.

11° Les chrétiens entrent dans Pampelune. L'artiste de Chartres n'a pas cru devoir, comme celui d'Aix-la-Chapelle, représenter les murs de Pampelune s'écroulant sous la main de Dieu.

12° Charlemagne donne des ordres à des ouvriers qui élèvent une église en l'honneur de saint Jacques (fig. 91).

13° Charlemagne est retourné en Espagne. Son armée va en venir aux mains avec celle du roi païen Aygoland. Pendant la nuit, les lances des soldats chrétiens qui doivent mourir le lendemain fleurissent (fig. 91).

14° La bataille. Les infidèles se distinguent à leur casque conique à côtes et à leur bouclier rond (fig. 91).

15° Ici l'artiste intercalle au milieu des récits du Pseudo-Turpin un épisode qu'il emprunte à la *Vie de saint Gilles.* Charlemagne avait commis une faute si grave qu'il n'osait l'avouer en confession. Or, un jour que saint Gilles célébrait la messe en présence de l'empereur, un ange apporta au saint er-

1. B. N., ms. lat. 6187, f° 53 sqq. et V. de Beauv. Spec. histor. Lib. XXIV, cap. VI sqq.

mite une banderole sur laquelle se lisait le péché. Charles se repentit et Dieu lui pardonna[1]. Tel est le sujet que l'artiste a représenté dans ce panneau, où l'abbé Bulteau et P. Durand ont cru voir l'archevêque Turpin célébrant la messe. Mais ils n'ont pas fait attention que l'officiant est un moine, non un évêque, qu'il a le nimbe des saints, enfin qu'un ange sortant du ciel lui tend une banderole, pendant que l'empereur assis à l'écart se tient le menton d'un air soucieux (fig. 91). — Le sujet est représenté de la même façon sur la châsse d'Aix-la-Chapelle : quatre mauvais vers latins qui accompagnent la composition ne peuvent laisser aucun doute sur son sens[2].

16. — Le récit de la *Chronique de Turpin,* interrompu un instant, recommence. Roland, qui a engagé un combat singulier avec le géant Ferragut (Ferracutus), le tue d'un coup d'épée. On remarquera qu'il lui enfonce Durandal dans le ventre, parce que, dit le Pseudo-Turpin, le géant n'était vulnérable qu'au nombril (fig. 91).

17. — Charlemagne traverse les montagnes pour revenir en France : il semble causer avec un personnage qui est probablement Gannelon (fig. 91).

18. — Roland a été surpris avec l'arrière garde. Il reste seul au milieu des morts. L'artiste, conformément aux habitudes du moyen âge, pour rendre deux moments différents du récit, a représenté deux fois le héros dans le même panneau. Ici, Roland frappe le rocher de son épée, là,

1. V. *Act. Sanct.* Sept. I, 299 sqq. et V. de Beauv., *Spec. hist.* Lib. XXXIII, cap. CXL. La légende latine parle, non de Charlemagne, mais d'un roi nommé Carolus, qui est peut-être Charles Martel. De bonne heure, cependant, la poésie populaire fit de Charlemagne le héros de la légende. On voulut aussi connaître le péché de Charles, et on imagina qu'il avait eu un commerce incestueux avec sa sœur, v. G. Paris, *Hist. poét.,* p. 378, et l'Introduction à la *Vie de saint Gilles*, publiée par la Société des Anciens Textes français.

2. Crimen mortale convertitur in veniale.
Egidio Karolum crimen pudet edeire (*sic*) solum,
Illud enim tanti gravat. Egidio celebranti
Angelus occultum perhibet reseratque sepultum.

il sonne du cor (fig. 91). C'est l'exacte traduction graphique de ce passage du chroniqueur : « Il leva son épée et pleura sur elle. Puis, voulant la briser, il frappa sur un rocher, mais

Fig. 91. Vitrail de Charlemagne (fragment) Chartres.

il le fendit du haut en bas et retira son épée intacte. Alors, il souffla dans sa trompe avec tant de force qu'elle éclata, dit-on, par le milieu, et que les veines et les nerfs de son cou se

rompirent. Le son du cor, conduit par un ange, arriva jusqu'à Charlemagne.... ». Roland est représenté nimbé, parce que, au XIIIe siècle, il était honoré comme saint. D'anciens Passionnaux le désignent sous le nom de « sanctus Rolandus comes et martyr in Roncevalla [1] ». Les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle qui passaient par Blaye allaient faire leurs dévotions à son tombeau [2]. La canonisation était alors la forme la plus haute de l'admiration populaire.

19. — Baudoin (Balduinus) prend son casque pour aller chercher à boire à Roland.

20. — Baudoin n'ayant pas trouvé d'eau et ne pouvant plus rien faire pour Roland, monte sur le cheval du héros, et vient annoncer à Charlemagne la mort de son neveu.

21. — La joute de Roland et de Ferragus. Par une distraction singulière, le verrier a placé là ce panneau qui devait précéder celui où est représentée la mort du géant.

Telle est l'œuvre la plus remarquable que l'art du moyen âge ait consacrée à Charlemagne [3]. Elle est toute légendaire, il est vrai ; mais le Charlemagne qu'elle nous fait connaître est justement le héros pieux, le roi aimé de Dieu, favorisé de l'entretien des saints et des anges, qui vivait dans la mémoire de l'Église.

L'histoire des croisades avait inspiré aux verriers une

1. Cahier, *Caract. des Saints.* Tome II, p. 778 (note). D'ailleurs le Pseudo-Turpin met Roland au nombre des élus. Le guerrier, en mourant, décrit le paradis qu'il voit déjà : « Jam, Christo donante, intueor quod oculus non vidit, nec auris audivit, quod præparavit Deus diligentibus se ».

2. *Codex de Compostelle.* Lib. IV, et Bonnault d'Houet, *Pèlerinage d'un paysan picard*, p. 192.

3. Il est probable qu'un autre vitrail de l'histoire de Charlemagne se trouvait à Saint-Denis, si on en juge par les fragments publiés par Montfaucon (*Monum. de la Monarch. franc.*, pl. XXV). On y voit, comme à Chartres, l'arrivée des messagers de Constantin auprès de Charlemagne (nuncii Constantini ad Carolum Parisiis) et l'entrevue de Charlemagne et de Constantin aux portes de Constantinople. Il faut signaler aussi le sceptre de Charles V, au musée du Louvre, où l'on voit saint Jacques apparaissant à Charlemagne, le miracle des lances fleuries, la mort de Charlemagne (Molinier, *Notice des émaux et de l'orfèvr. Supplém. au catalogue de M. Darcel*, p. 570 et suiv.).

œuvre très intéressante, qui se voyait autrefois à l'église Saint-Denis, mais qui a disparu à la Révolution. Nous ne la connaissons que par le livre de Montfaucon. Il était naturel que les moines de Saint-Denis, gardiens de nos antiquités nationales, chroniqueurs de l'histoire de France, eussent l'idée de consacrer un vitrail aux plus belles victoires de la guerre sainte. N'était-ce pas d'ailleurs faire œuvre pieuse et honorer la mémoire de véritables martyrs ?

La verrière de Saint-Denis, dont nous ne connaissons que quelques panneaux, a été conçue par un artiste plein du souffle épique de ce grand XIIe siècle. Il avait donné place, en effet, à des épisodes, très secondaires aux yeux de l'historien, mais beaux par eux-mêmes et vraiment héroïques, comme le duel d'un Sarrazin et de Robert, comte de Flandre (Duellum Parthi et Roberti flandrensis comitis), ou le combat singulier d'un infidèle et du duc de Normandie (R(obertus) du (x) Normannorum Parthum prosternit)[1]. Toutefois les trois grandes victoires de la première croisade, la prise de Nicée, la prise d'Antioche et la prise de Jérusalem par Godefroy de Bouillon n'avaient pas été oubliées, et occupaient évidemment le centre de la composition[2]. Les chevaliers chrétiens se distinguent des infidèles à la croix qu'ils portent sur leurs casques. Un pareil monument, si précieux pour notre histoire, n'existe malheureusement plus que dans le livre de Montfaucon, dont les médiocres planches ont été dessinées et gravées par des artistes tout à fait étrangers au génie de nos vieux maîtres[3].

La vie de saint Louis clôt la série des représentations historiques que le moyen âge admit dans les cathédrales. Mais ici, le roi est en même temps un saint, et c'est à ce dernier

1. Le combat singulier de Robert Courte-Heuse et de l'émir Corbaran est en effet un épisode poétique qui fut développé par l'épopée populaire et qu'on retrouve dans la chanson d'Antioche. (Communic. de G. Paris à l'Acad. des Inscrip. et Belles Lettres, 9 mai 1890). Voir aussi De Mely, *La Croix des premiers Croisés*. (*Rev. de l'Art chrét.* 1890, p. 300).

2. Chaque ville est nommée : Nicena civitas, Antiochia, Irêm (Jérusalem).

3. *Monum. de la Monarch. franç.*, tome I, pl. L.

titre surtout qu'il est entré dans l'église. Toutefois, le vitrail de la Sainte-Chapelle (malheureusement très restauré) [1] qui représente plusieurs épisodes de la vie de saint Louis, et notamment la translation de la couronne d'épines, semble bien avoir été mis en place avant la canonisation du roi (1297). Saint Louis en effet est représenté sans nimbe.

Quant au vitrail consacré à la vie, à la mort et aux miracles de saint Louis qui se voyait dans la sacristie de Saint-Denis et qui datait du commencement du XIVe siècle, il était évidemment destiné à honorer le saint [2]. Il en faut dire autant du vitrail de Poissy (fin du XIVe siècle) [3], et des quatorze fresques qui décoraient le couvent des Cordelières de Lourcine [4]. De telles œuvres relèvent de l'hagiographie non de l'histoire.

Concluons que les œuvres d'art d'un caractère purement historique sont rares dans nos cathédrales. Les grands événements n'y sont pas représentés pour eux-mêmes. On n'a admis que ceux qui symbolisaient quelque grande victoire de l'Église chrétienne. Clovis, Charlemagne, Roland, Godefroy de Bouillon ne sont représentés dans l'église qu'à titre de champions de Jésus-Christ [5].

1. Sur ce vitrail voir de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre*, p. 154, et de Guilhermy, *Descript. de la Sainte Chapelle*, p. 60. C'est la première fenêtre à droite en entrant, 19 panneaux seulement sont anciens. Toute l'histoire de la découverte de la vraie croix est moderne.

2. Montfaucon, *Monum. de la monarch. franç.*, tome II, p. 156.

3. *Id.*, *id.*, pl. XX.

4. Elles étaient du XIVe siècle. Un manuscrit de Peiresc, aujourd'hui à Carpentras, nous en a conservé quelques dessins. Saint Louis apparaît nimbé. Voir Longnon, *Docum. parisiens sur l'iconographie de saint Louis*, Paris, 1882, in-8.

5. A priori, il faut se méfier des interprètes (si ingénieux qu'ils soient) qui prétendent retrouver dans la cathédrale des chapitres de l'histoire du XIIIe siècle. Pour ma part, je suis peu disposé à admettre avec M. de Verneilh (*Ann. arch.*, tome XXVI, p. 96) que les célèbres bas-reliefs du portail méridional de Notre-Dame de Paris représentent un épisode de l'histoire de l'Université. Un sujet aussi insignifiant que des batailles d'étudiants ne méritait pas d'occuper une place si honorable, même si on suppose que l'archevêque, chef de l'Université, ait voulu rappeler par là l'autorité suprême dont il était investi. Les prétendus révoltes d'écoliers, leurs expulsions, leurs punitions sont peut-être autant de chapitres de la vie d'un saint qu'on n'a pas su reconnaître.

CHAPITRE VI

La fin de l'Histoire. — L'Apocalypse. Le jugement dernier

I. L'Apocalypse. — Comment les artistes s'en inspirent. — L'Apocalypse espagnole et l'Apocalypse anglo-normande. — Influence de cette dernière.

II. Le jugement dernier. — Les Sources. — Importance de l'Elucidarium d'Honorius d'Autun. — Les signes précurseurs. — L'apparition de Jésus-Christ. — La résurrection des morts. — Le jugement. — Saint Michel et sa balance. — L'enfer, la gueule de Léviathan. — Les élus.

III. L'éternité bienheureuse. — Les Béatitudes de l'âme. — Les Béatitudes du portail nord de Chartres représentées d'après saint Anselme. — Fin de l'histoire.

Quand Vincent de Beauvais eut raconté l'histoire du monde jusqu'à l'année où il écrivait, il ne crut pas que son œuvre fut achevée. Un chrétien connaît l'avenir. Il sait que le monde finira, et comment il finira. Jésus lui-même dans l'Évangile, et saint Jean dans l'Apocalypse ont marqué un terme à l'histoire. C'est pourquoi Vincent de Beauvais donne comme épilogue à son livre le récit du jugement dernier.

Les imagiers firent de même. Ils sculptèrent au tympan du grand portail, du côté qu'éclaire le soleil couchant, le drame solennel du dernier jour.

L'histoire ainsi se trouvait close.

Au XIIIe siècle, la pensée du jugement dernier était présente à tous les esprits. Sans doute, on sentait bien qu'il y avait quelque impiété à vouloir en deviner la date, puisque le Seigneur avait dit : « Vous ne connaissez ni le jour, ni

l'heure », néanmoins on aimait à prêter l'oreille aux prophéties qui couraient. L'abbé Joachim, à qui Dante attribue le génie prophétique, avait affirmé, dans son *Commentaire sur Jérémie,* que la fin du monde arriverait après 1200 [1]. La voyante sainte Hildegarde avait annoncé qu'après 1180 le jugement dernier serait imminent [2]. Un demi siècle après, ces prédictions semblaient encore menaçantes à Vincent de Beauvais.

On s'accordait à reconnaître que différents signes pouvaient faire pressentir la fin des temps : le débordement des crimes, la propagation des hérésies, la diffusion de la science [3]. Les mystiques du XIIIe siècle, qui jugeaient sévèrement leur temps, durent croire plus d'une fois que « le jour de colère » allait enfin venir [4].

Les jugements derniers sculptés au portail de nos cathédrales remuèrent donc plus profondément les âmes que nous ne pouvons nous le figurer. De telles scènes ne furent pas regardées sans anxiété. Le fidèle, en passant sous le porche, songeait que ces anges qui sonnaient de la trompette sur sa tête il pouvait les entendre demain.

I

Comment les artistes ont-ils exprimé l'épouvante du dernier jour ? Où ont-ils été chercher leur inspiration ?

La première idée qui leur vint fut d'interpréter à leur façon quelque terrible page de l'Apocalypse. Ils choisirent la

1. V. de Beauv., *Spec. hist. Epilog.* Cap. CVIII. Sur l'attente de la fin du monde au moyen âge, v. Dr. Ernst Wadstein, *die eschatologische Ideengruppe* (*Antichrist*, *Weltsabbat*, *Weltende*, *Weltgericht*), Leipzig, 1896, in-8°.

2. V. de Beauv. *Ibid.*

3. V. de Beauv., *Spec. histor. Epilog.* Cap. CVII.

4. De nouveaux calculs faits dans le courant du XIIIe siècle fixèrent la fin du monde à l'année 1300. *Hist. littér. de la France,* t. XXV, p. 258.

seconde vision où Dieu, rayonnant d'une éblouissante clarté, assiste, assis sur son trône, à l'ouverture des sceaux et aux prodiges qui annoncent la fin des temps. « Celui qui était assis, comme l'appelle mystérieusement l'apôtre, était semblable à une pierre de jaspe ou de sardoine. L'arc-en-ciel était à l'entour de son trône pareil à une vision smaragdine, et autour de son trône il y avait vingt-quatre sièges, et sur ces sièges vingt-quatre vieillards, vêtus de blanc, portant sur la tête des couronnes d'or. Du trône sortaient des éclairs, des voix et des tonnerres, et sept lampes ardentes qui sont les sept esprits de Dieu brûlaient devant le trône. En face du trône, il y avait une mer de verre semblable à du cristal, et tout autour se tenaient les quatres animaux [1] ».

Le passage était bien choisi, car Dieu s'y montre à la fois glorieux comme un souverain et menaçant comme un juge. Pendant huit cents ans, sur l'arc de triomphe des basiliques, et plus tard au portail des églises romanes, trôna la figure apocalyptique entourée des vieillards et des animaux. Les exemples sont innombrables, mais aucune œuvre ne dépasse en beauté le tympan de Moissac. Ici, le texte est presque égalé. Le souverain juge, portant au front la couronne polygonale des vieux empereurs, est assis sur un fond d'étoiles. Les anges, les animaux, les vieillards entourent son trône et lèvent la tête vers lui, comme attirés et éblouis à la fois par sa splendeur. De vives couleurs, que le temps a fait disparaître, achevaient de donner à cette grande composition l'aspect d'une chose surnaturelle, « d'une vision smaragdine ».

Le haut moyen âge ne connut pas d'autre manière de représenter le Dieu redoutable du dernier jour. A la fin du XIIe siècle, une façon nouvelle de comprendre la scène du jugement se substitua, comme nous allons le voir, à l'ancienne. De magnifiques compositions apparaissent, qui ne doivent presque plus rien à l'Apocalypse, mais qui s'inspirent de l'Évangile de saint Mathieu.

1. *Apocal.* IV, 2-7.

Néanmoins, les artistes ne renoncèrent pas tout à fait à retracer les scènes de la fin du monde d'après la vision de saint Jean. Au XIIIe et au XIVe siècle, quelques œuvres nous prouvent que l'Apocalypse continua à servir de thème à l'art. Toutefois, les traductions plastiques inspirées par le livre de saint Jean sont relativement rares : un vitrail de Bourges, un vitrail d'Auxerre (dont les fragments sont dispersés), les tapisseries de la cathédrale d'Angers, et surtout les sculptures intérieures et extérieures d'un des portails de la façade occidentale de Reims sont presque les seules compositions de quelque importance qu'on puisse citer pour une si longue période.

Nul doute que les artistes n'aient reculé la plupart du temps devant la difficulté. La poésie d'un pareil texte n'a pas de commune mesure avec les arts humains. Quel sculpteur osera représenter l'ange qui enroule le ciel dans sa main comme un livre, ou la bête qui, de sa queue, abat la troisième partie des étoiles ? Quel peintre égalera les couleurs dont la Jérusalem céleste resplendit, saphir, émeraude, chrysoprase ? Le génie des voyants d'Israël n'est pas un génie plastique. Leur œil visionnaire déforme la réalité comme certains miroirs. Des occidentaux, des latins, passionnément épris de lignes pures, aimant à incarner l'idée dans des formes définies, ne réussirent jamais à rendre les images surnaturelles, monstrueuses, inharmoniques qu'avait enfantées le cerveau de l'Orient. C'est pourquoi l'Apocalypse donna naissance à des œuvres curieuses, pleines de caractère, grandioses même parfois, mais jamais, comme l'Évangile, à des œuvres humaines, profondes, éternelles.

De bonne heure, les miniaturistes de l'Occident, avec une enfantine naïveté, osèrent s'essayer à rendre littéralement les versets du livre. Deux grandes écoles artistiques semblent s'y être particulièrement appliquées [1].

1. M. Frimmel (*die Apocalypse in der Bilderhandschriften des Mittelalters*. Wien. 1885) semble croire à l'existence d'une troisième école que représenteraient les apocalypses de Trèves et de Bamberg. Plus

La première est l'école espagnole, qui, du IXe au XIIe siècle, enlumina de couleurs violentes les dessins farouches qui accompagnent le *Commentaire de l'Apocalypse* de Béatus, abbé de Liébana. M. Léopold Delisle a indiqué les principaux manuscrits de cette famille[1] (manuscrits de Silos, de Girone, d'Urgel, de la Cogolla, etc.), dont la Bibliothèque nationale possède le plus beau, l'Apocalypse de Saint-Sever[2]. Tous ces manuscrits semblent se rattacher à un original unique du VIIIe ou du IXe siècle. Ainsi, des moines espagnols, dans les vieux couvents de la Catalogne, de l'Aragon et de la Navarre, eurent peut-être l'honneur d'être les premiers en Occident à illustrer le texte de l'Apocalypse. Peut-être y avait-il quelque harmonie entre le sombre poème et le génie des hommes de cette race. Leur œuvre, souvent barbare, n'est jamais vulgaire. Dans l'Apocalypse de Saint-Sever, les personnages se détachent tantôt sur des fonds jaunes ou rouges, pareils à un ciel ardent d'où le soleil vient de disparaître, tantôt sur des bandes d'un violet sombre, semblables à un beau ciel nocturne. Quelques pages sont d'une grande puissance : il suffit de citer l'aigle qui vole au milieu des étoiles en criant « ve, ve », « malheur, malheur![3] » ou le serpent colossal, imbriqué d'écailles, qu'un ange précipite dans l'abîme[4]. A force de candeur, le naïf artiste égale le sublime de son texte : « Quand l'agneau ouvrit un des sceaux, dit saint Jean, j'entendis l'un des quatre animaux qui criait d'une voix de tonnerre : « Viens ». Je regardai et je vis un cheval[5] ». Le moine espagnol imagine de représenter le lion ailé volant vers saint

récemment, M. Maxence Petit a voulu constituer un quatrième groupe d'apocalypses qu'il appelle le groupe flamand. (Apocalypse de Valenciennes, de Cambrai, de Namur, de l'Escurial) : voir *Le Moyen Age*, mars 1896. La question est donc loin d'être complètement élucidée. Les deux groupes dont nous parlons (espagnol et anglo-normand), étudiés depuis longtemps, commencent à être assez bien connus.

1. L. Delisle, *Mélanges de paléogr.* 1880, p. 177 et suiv.
2. B. Nat., ms. latin 8878 (XIe siècle).
3. f° 141.
4. f° 202.
5. *Apocal.* VI, I.

Jean, lui prenant familièrement la main dans ses griffes et lui montrant un cavalier monté sur un cheval noir [1].

Une autre école, dont les origines restent un peu obscures, tenta aussi d'illustrer l'Apocalypse. Elle prit probablement naissance en Angleterre, à moins que ce ne soit en Normandie [2]. L'œuvre la plus parfaite de cette école est en effet un manuscrit dont le texte est écrit dans un français où se mêlent diverses locutions de la langue anglo-normande [3]. Les miniatures sont l'œuvre d'artistes qui n'ont pas un sentiment très vif de la couleur. Nous sommes loin de l'Apocalypse polychrôme créée par l'Espagne. Ici, les fonds sont restés blancs et le trait est à peine relevé d'une nuance discrète. D'ailleurs, jamais miniaturiste ne fut plus probe, ni plus loyal. Chaque verset est rendu dans sa littéralité. Le mystère, il est vrai, s'évanouit. L'illimité prend des contours précis, l'énorme est ramené aux proportions humaines. Il manque à cette œuvre, d'ailleurs si estimable, quelque chose d'âpre, d'abrupt, d'imprévu, en un mot tout ce qu'on trouve à chaque page de l'Apocalypse espagnole.

Les dessins du beau manuscrit que possède la Bibliothèque nationale (franc. 403) ont été exécutés dans les dernières années du XIIe siècle, mais ils reproduisent des originaux beaucoup plus anciens. La mention qui se lit sur la première page : « Apocalypsis in pictura facta Carolo Magno », peut faire supposer que le manuscrit primitif remontait à l'âge carolingien. Faut-il croire, avec M. Didot, que l'original sortit des ateliers d'York au temps d'Alcuin? Quoiqu'il en soit de cette hypothèse, et, sans vouloir entrer dans l'examen

1. F° 109 ; chacune des bêtes évangéliques prend à son tour saint Jean par la main.

2. Voir sur ce sujet P. Paris, *Les Manuscrits franç. de la Bibl. du roi*, tome III, p. 371 ; Didot, *Des apocalypses figurées manuscrites et xylographiques*. Paris, 1870, p. 28 ; S. Berger, *La Bible française au moyen âge*, 1884, p. 78 et suiv. et appendice ; L. Delisle, *Hist. littér. de la France*, tome XXXI, 1893, p. 284. — Il est difficile d'admettre l'opinion de M. Giry qui voudrait que les miniatures en question soient l'œuvre d'artistes italiens (*L'Art*, 1876, tome VII, p. 301).

3. B. Nat. franç. 403.

d'un problème encore insoluble, il nous suffira de faire remarquer que peu d'œuvres furent plus fécondes que l'Apocalypse anglo-normande (qu'on nous permette de lui donner ce nom). Presque toutes les œuvres d'art du XIIIe et du XIVe siècle consacrées à l'Apocalypse, miniatures[1], vitraux, bas-reliefs doivent quelque chose au manuscrit 403 de la Bibliothèque Nationale. L'artiste qui imagina le premier tant de scènes fortes, dessinées d'un trait nerveux, travailla pour l'avenir. L'école anglo-normande, en effet, eut un rayonnement que n'eut pas l'école espagnole. Les Apocalypses illustrées de l'Espagne du nord dépassèrent à peine les Pyrénées et ne s'imposèrent jamais à l'imagination des artistes. L'Apocalypse anglo-normande, au contraire, après avoir inspiré les peintres et les sculpteurs du moyen âge, inspira encore les graveurs sur bois de la première Renaissance[2].

Certains versets, que les Espagnols n'avaient pas su rendre, trouvèrent une forme définitive. La magnifique bête qui dresse sept têtes hautaines[3], la femme nimbée d'étoiles qui dérobe son enfant aux attaques du monstre en le remettant aux mains d'un ange[4], l'apparition divine qui porte une épée dans la bouche[5] sont des figures sans cesse reproduites au moyen âge. L'imitation fut bien loin d'être servile, et les artistes prirent toute sorte de libertés avec leur modèle : il n'en est pas moins vrai que la vieille œuvre anglo-normande marqua des limites à leur fantaisie créatrice.

Un des plus anciens monuments de la peinture au moyen

1. Citons quelques-uns des manuscrits de la Bibl. nat. qui dérivent du prototype (franç. 403). Ce sont : latin 688, 14410, 10474 ; français 375, 13096, 9574. Même le ms. franç. 1768 (si médiocre) s'y rattache. Saint Jean regarde les scènes de l'Apocalypse d'une sorte de chapelle comme dans franç. 403 ; à l'Arsenal, le ms. 5214.

2. Voir la preuve dans Didot, *loc. cit.*

3. Les moines espagnols avaient imaginé une sorte de monstre japonais qui n'a qu'une seule tête et plusieurs cornes, latin 8878, f° 51 et f° 52 v°.

4. B. N. franç. 403, f° 19.

5. f° 6.

âge, les fameuses fresques de Saint-Savin, nous révèlent tout d'abord cette influence. Quelques fragments d'une illustration de l'Apocalypse subsistent encore sur les murs de l'église. On y remarque, notamment, une femme qui se détourne devant la bête et qui tend son enfant à un ange[1]. C'est, avec moins de richesse, le motif qui se voit au f° 19 du manuscrit 403. Comme les fresques de Saint-Savin sont du XIe siècle, on en peut conclure que l'archétype anglais d'où le manuscrit 403 est sorti était déjà répandu en France.

Mais, c'est au XIVe siècle, surtout, que l'imitation est évidente. Une des plus belles œuvres d'art qu'ait inspirées l'Apocalypse au moyen âge est sans contredit la série de tapisseries conservées aujourd'hui à la cathédrale d'Angers. Elles furent commencées en 1375 par ordre de Louis Ier d'Anjou, frère de Charles V[2]. Nous savons qu'Hennequin de Bruges qui les dessina fit demander au roi de France un manuscrit historié de l'Apocalypse qui put lui servir de modèle. Quel était ce manuscrit? M. Giry a cru pouvoir affirmer que c'était précisément celui de l'Apocalypse anglo-normande (franc. 403) qui en effet a appartenu à Charles V[3]. M. Mayence Petit a repris depuis la thèse de M. Giry en lui donnant une force nouvelle[4]. Un examen attentif des deux séries historiées ne peut laisser aucun doute. L'ordonnance des deux œuvres est identique : les mêmes versets sont illustrés, et le tapissier suit pas à pas le miniaturiste. Cette ressemblance, frappante quand on considère l'ensemble, le devient bien davantage si on s'attache au détail. Hennequin de Bruges s'est souvent permis d'enrichir la composition ou d'en modifier quelques parties[5], mais, à travers sa copie,

1. Voir *les Peintures de Saint-Savin*, publiées par Mérimée, pl. III.

2. Voir de Farcy, *Hist. et descript. des tapisser. de la cath. d'Angers*, Lille, 1889 (avec planches). Les tapisseries furent données en 1480 à la cathédrale par le roi René.

3. Voir Giry, *L'Art*, 1876, tome VII, p. 301.

4. *Le Moyen Age*, mars 1896 : *Les apocalypses manuscrites du moyen âge et les tapisseries de la cathédrale d'Angers.*

5. M. Maxence Petit reconnaît que 37 compositions sont identiques, que 25 offrent les plus grandes analogies, et que 5 paraissent de l'in-

on reconnait presque toujours l'original. La plupart du temps sa fidélité est scrupuleuse. En veut-on un exemple ? — Le manuscrit anglo-normand nous montre, au f° 29, l'ange qui vendange la vigne : un démon est dans la cuve. Le raisin est foulé, et « il en sort, dit le texte, du sang, qui monte jusqu'au mors des chevaux sur une étendue de mille six cents stades[1] ». Dans la miniature, en effet, on aperçoit, sortant à demi d'une porte de ville, des chevaux plongés dans le sang jusqu'au mors. Hennequin n'a pas omis ce détail. Sur la tapisserie, à côté de l'ange qui vendange et du démon qui foule le raisin, on aperçoit un cheval qui passe la tête par une porte de ville, et qui baigne dans le sang jusqu'au dessus du poitrail[2]. Il est impossible d'être plus fidèle. S'il était nécessaire de multiplier les exemples, nous pourrions montrer que dans certains panneaux (tous ceux notamment qui sont consacrés aux deux bêtes à sept têtes) l'analogie est complète.

Ainsi, une des œuvres les plus importantes que le moyen âge ait consacrées à l'Apocalypse dérive du manuscrit anglo-normand.

Les sculptures du portail de Reims s'y rattachent aussi, quoique bien moins étroitement. C'est probablement au commencement du XIVe siècle que furent mises en place les statuettes d'un art si raffiné qui racontent la vision de l'apôtre. L'histoire commence par les bas-reliefs du contre-fort[3], et se continue, sans beaucoup d'ordre, par les figures disposées dans des voussures et dans des niches à l'intérieur et à l'extérieur du portail[4]. Le récit s'achève sur le mur septentrional, où sont retracées la vie et la mort de saint Jean.

vention d'Hennequin. M. Helbig a pu supposer (*Rev. de l'art chrétien*, 1890, p. 155) qu'Hennequin avait aussi sous les yeux le manuscrit de l'apocalypse du séminaire de Namur. Mais ce manuscrit lui-même me parait pouvoir se rattacher à l'apocalypse anglo-normande.

1. Apoc. XV, 20.
2. De Farcy, *loc. cit.* Planche n° 39.
3. Façade occidentale, côté nord.
4. Façade occidentale, portail de droite.

La ressemblance entre les statues et les miniatures n'apparaît pas à première vue. Ces figures isolées dans leurs niches ne rappellent guère les scènes compliquées, dramatiques, du manuscrit. Jamais Apocalypse ne fut moins terrible. Les anges de Reims, vêtus de longues robes, portent des livres, des coupes, des épées, des étoiles, et sourient avec une grâce voluptueuse. Au XIVe siècle, les maîtres exquis de Reims, uniquement amoureux de la beauté, n'étaient plus capables d'exprimer la sombre poésie du livre. Leur œuvre, charmante en ses détails, reste une erreur artistique.

On aura quelque peine à admettre qu'une composition si personnelle ait été inspirée par notre manuscrit. Il est pourtant probable que les artistes de Reims eurent sous les yeux un livre historié dérivé de l'Apocalypse anglo-normande. Certains détails le prouvent : la femme qui fuit devant la bête[1], le cavalier qui chevauche avec une épée dans la bouche[2], les quatre anges qui retiennent les quatre vents sous la forme de quatre masques antiques[3], les corbeaux mangeant les yeux des morts[4]. De pareilles figures dérivent, sinon directement, du moins par des intermédiaires du manuscrit original. Mais il est une preuve bien plus forte. Une des particularités qui caractérisent le manuscrit anglo-normand est qu'une vie de saint Jean illustrée acccompagne l'Apocalypse. La biographie dont l'artiste s'est inspiré est celle du Pseudo-Abdias reproduite plus tard par la *Légende dorée*. C'est pourquoi les manuscrits qui dérivent de cet archétype, et, plus tard, les incunables ornés de gravures sur bois[5], commencent ou se terminent presque toujours par quelques épisodes de la vie de l'apôtre. Albert Dürer lui-même est resté fidèle à cette antique tradition. Or, nous l'avons dit, l'Apocalypse de Reims est complétée, sur le mur

1. Portail intérieur (voussures), ms., f° 19 v°.
2. Portail extér. Dans le manuscrit f° 19 v°.
3. Portail intérieur. — Id. f° 10 v°.
4. Portail extér. — Id. f° 37.
5. Voir Didot, *loc. cit.*

du nord, par le récit de quelques épisodes de la vie de saint Jean. On y voit, comme dans le manuscrit, le supplice de saint Jean à la Porte Latine, le miracle du poison à Ephèse, et enfin la mort mystérieuse de l'Apôtre [1]. Ajoutons que cette dernière scène — au moins pour quelques détails — a été conçue par le sculpteur comme par le miniaturiste. L'apôtre est couché dans sa tombe revêtu de sa chasuble, et il porte une large tonsure ecclésiastique : au-dessus des anges enlèvent son âme au ciel. Il est difficile de croire que tant de ressemblances soient fortuites. Les sculpteurs de Reims ont souvent suivi leur fantaisie, ou bien ils ont pris avec leur modèle tant de liberté que la plupart du temps on ne le reconnaît pas — néanmoins, l'imitation a laissé assez de traces dans leur œuvre pour qu'on puisse deviner de quel original ils se sont inspirés.

On voit quelle puissance de vie il y avait dans l'œuvre du miniaturiste anglo-normand. Si ce n'était sortir de notre sujet, nous aimerions à montrer comment, jusqu'à la fin du xve siècle, les artistes perpétuèrent, sans le savoir, les formes primitives. La rose de l'Apocalypse, à la Sainte Chapelle, suffirait à le prouver.

L'Apocalypse a inspiré, au xiiie siècle, une œuvre curieuse et isolée. Elle ne se rattache pas à la tradition, parce qu'elle prétend représenter autre chose. Le vitrail de Bourges, en effet, n'est pas une illustration mais un commentaire de l'Apocalypse. Le théologien qui en a conçu le plan s'est efforcé de rendre sensible aux yeux la doctrine des interprètes de saint Jean. L'institution de l'Église, la présence réelle de Jésus dans cette Église dont il est l'âme, enfin l'éternité glorieuse réservée à l'Église quand les temps seront accomplis — telles sont les vérités que l'artiste nous enseigne [2].

Au bas du vitrail, Jésus, représenté comme saint Jean l'aperçut, tenant l'épée et le livre au sept sceaux, a devant

1. Le manuscrit contient d'autres miracles (par ex. celui des cailloux changés en or).

2. *Vitraux de Bourges,* pl. VIII et p. 220 et suiv.

lui saint Pierre qui baptise la foule. C'est la traduction symbolique de ce passage de l'Apocalypse : « Il y avait devant lui une mer de verre semblable à du cristal[1] ». Par la mer de verre, en effet, tous les interprètes de l'Apocalypse au moyen âge, et spécialement Anselme de Laon, qui est le plus fameux de tous, entendent le baptême. « La mer de verre qui ressemble au cristal, dit Anselme de Laon avec la subtilité d'un docteur du XIe siècle, est le baptême. Car, de même que le cristal est de l'eau durcie, de même le baptême transforme les hommes flottants et sans consistance en chrétiens résistants et solides[2] ». La première vision se rapporte donc à l'institution du baptême, ou, si l'on l'on veut, de l'Église.

Plus haut, le vitrail nous montre Jésus assis dans sa gloire et entouré de douze personnages de l'Ancien Testament, parmi lesquels on reconnaît Moïse, et des douze apôtres du Nouveau. Les docteurs, en effet, interprétaient de cette façon la vision de l'Apocalypse où Dieu est montré assis sur son trône et entouré des vingt-quatre vieillards. Suivant eux, les vingt-quatre vieillards sont les douze apôtres accompagnés de douze héros de l'Ancienne Loi[3]. Pour ne rien laisser de mystérieux dans le texte de saint Jean, l'artiste est allé jusqu'à remplacer les quatre animaux symboliques par les quatre évangélistes. Ainsi, Jésus assis au milieu des prophètes, des apôtres et des évangélistes, c'est Jésus assis au milieu de son Église, toujours présent au milieu d'elle, comme il l'a annoncé[4].

Dans le troisième compartiment du vitrail, Jésus et l'agneau portent la croix triomphale. Saint Pierre parle à la foule, pendant que deux hommes boivent aux mamelles de l'Église,

1. *Apoc.* IV, 6.

2. Anselme de Laon. *Enarrat. in Apoc.* Cap. IV. *Patrol.*, tome 162, col. 1517.

3. Anselme, *loc. cit.* Cap. IV, col. 1517.

4. Anselme. *Ibid.* — Anselme de Laon fait ici le calcul que nous avons déjà indiqué. 24, dit-il, est composé de deux fois 12. Or 12 est obtenu en multipliant 3 le chiffre de la Trinité par 4 le chiffre de la Terre. Le nombre 12 et le nombre 24 symbolisent donc l'Église annonçant la vérité au monde.

symbolisée par une reine couronnée. On reconnait ici encore l'interprétation que donnaient les docteurs des dernières visions de l'Apocalypse. Saint Pierre est l'Église militante : il appelle les fidèles aux noces de l'Église triomphante avec l'agneau. L'Église, en effet, qui nourrit les hommes du lait des deux Testaments, entrera, quand les temps seront révolus, dans l'éternité glorieuse et s'unira à Dieu[1]. Sept étoiles et sept nuages, qui sont comme le chiffre de la durée (qui désormais va être abolie) dominent toute la composition.

Tel est ce grand ensemble théologique, l'œuvre la plus subtile et la plus profonde que l'Apocalypse ait inspirée à l'art du moyen âge, œuvre toute doctrinale, qui n'emprunte rien aux types traditionnels.

II

Malgré les exemples que nous venons de citer, on ne peut pas dire que l'Apocalypse ait été un livre très fécond. C'est qu'en effet, dès le XIVe siècle, les artistes préférèrent emprunter à saint Mathieu le tableau de la fin du monde[2]. Le texte de l'évangéliste est sans doute moins fulgurant mais il est plus accessible à l'art. Chez saint Mathieu, Dieu n'est plus l'énorme pierre précieuse dont l'éclat ne peut se soutenir : il est le Fils de l'Homme ; il apparaît sur son trône tel qu'il fut sur la terre ; les peuples reconnaissent son visage.

Un chapitre de saint Paul dans la première épître aux Corinthiens sur la résurrection des morts[3] ajouta quelques traits à l'ensemble. L'Apocalypse fournit même un ou deux détails secondaires.

Ces divers passages, interprétés par les théologiens, et enrichis par l'imagination populaire, donnèrent naissance

1. Anselme, Cap. XIX.
2. Saint Mathieu, XXIV et XXV.
3. I *Corinth.* (XV, 52).

aux belles scènes du jugement dernier qui décorent presque toutes les cathédrales du XIIIe siècle.

Il n'est pas de notre sujet de rechercher à quelle époque et dans quel pays cette conception nouvelle prit naissance. D'ailleurs, un pareil problème ne saurait être résolu à l'heure qu'il est [1].

Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'en France, dès le XIIe siècle, les deux manières de représenter le jugement dernier (d'après l'Apocalypse et d'après saint Mathieu) coexistent. A Saint-Trophime d'Arles elles se combinent. Le tympan nous montre encore le roi traditionnel, cantonné des quatre animaux que décrit l'Apocalypse, mais déjà les bas-reliefs de la frise nous font assister à la séparation des bons et des méchants, conformément à l'Évangile de saint Mathieu. Il en est de même à Autun : le Dieu qui préside au jugement est le Dieu de l'Apocalypse, ce n'est pas encore « le Fils de l'Homme ».

Est-ce au portail de Conques, comme l'a pensé M. Jessen, que la nouvelle conception prit sa forme définitive ? Cela n'est pas impossible. Il semble bien que ce soit là qu'on trouve groupées pour la première fois au XIIe siècle les scènes diverses dont la réunion composera désormais le jugement dernier : Jésus montrant ses plaies, anges portant les instruments de la Passion, pésement des âmes, séparation des bons et des méchants, paradis, enfer. Laon, Chartres, Paris, Amiens, Bourges nous montreront, avec de simples changements de détail, la même ordonnance générale.

C'est ce jugement dernier, si complexe et si riche dans nos cathédrales du XIIIe siècle, que nous nous proposons d'étudier

1. Des travaux qui ne sont pas sans mérite ont été consacrés au jugement dernier; néanmoins la question des origines est encore obscure. Voir Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo.* Berlin, 1883 ; Georges Voss, *Das jüngste Gericht in der bild. Kunst.* Leipzig. 1884 ; l'abbé Bouillet, *Le jugement dernier*, dans les *Notes d'art et d'archéolog.* 1894-95. Quelques faits nouveaux dans Detzel, *Christliche Iconographie*, ch. VI, tome I. 1894 et dans Kraus, *Gesch. der christlichen Kunst,* t. II,p.373 sqq.

au moment même où il est parvenu au terme de son évolution. Une pareille étude, plusieurs fois tentée, n'a jamais donné de résultats satisfaisants, parce que les archéologues qui l'entreprirent furent trop étrangers à la littérature du moyen âge. En un semblable sujet, nulle interprétation personnelle n'est de mise. Ce n'est que dans les livres des théologiens du XIIe et du XIIIe siècle qu'il faut espérer trouver le sens de ces vastes compositions.

Le plus précieux de ces ouvrages est celui qu'écrivit Honorius d'Autun, au commencement du XIIe siècle, sous le titre d'*Elucidarium*[1]. Le troisième livre de cette sorte de catéchisme dialogué est consacré presque tout entier à la fin du monde et au jugement de Dieu. L'œuvre d'Honorius, composée dans un temps où la formule artistique du jugement dernier n'avait pas encore été trouvée[2], a pu fournir quelques traits aux peintres et aux sculpteurs. L'extrême célébrité du manuel d'Honorius, qui fut de bonne heure adopté par l'École, et qu'une traduction française mit à la portée des laïques[3], rend une pareille hypothèse assez vraisemblable. Un siècle après, Vincent de Beauvais résuma dans l'Épilogue de son *Miroir historique* tout ce que le moyen âge croyait savoir du second avènement de Jésus-Christ[4]. Contemporain des artistes qui sculptèrent les tympans d'Amiens ou de Reims, il donne le meilleur commentaire de leur œuvre.

Saint Thomas d'Aquin traite le même sujet dans la *Somme* avec sa méthode accoutumée : les quelques détails concrets qui se détachent sur le fond serré de ses syllogismes sont

1. *Patrol.*, tome 172, col. 1109 et suiv.

2. *L'Elucidarium*, comme le prouve la préface, est une œuvre de jeunesse, qui a du être écrite aux environs de 1100.

3. *Hist. littér. de la France*, tome XII, p. 165 sqq. L'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun fut traduit en français sous le titre de *Lucidaire* (B. de l'Arsenal, ms. n° 3516, f° 144). Voir P. Meyer, *Notices et extraits des manuscrits*, tome XXXII, 2e partie, p. 72-81.

4. *Spec. histor. Epilog. Tractatus de ultimis temporibus.* Le jugement dernier est également exposé dans le *Spec. morale.* Lib. II, Pars II.

parfaitement conformes à la doctrine reçue [1]. Enfin Jacques de Voragine, au premier chapitre de sa *Légende dorée*, nous donne la preuve qu'à la fin du XIIIe siècle le sentiment de l'Église sur le jugement dernier n'avait pas varié [2].

Il y a donc pendant le moyen âge un véritable courant d'opinion sur toutes les circonstances qui doivent accompagner le second avènement de Jésus-Christ.

Avec de tels guides nous ne risquons pas de nous tromper sur les intentions des artistes.

Le jugement dernier, tel que le XIIIe siècle l'entend, est un grand drame qui se divise très exactement en cinq actes. Par une nécessité de son art le sculpteur nous montre simultanément des évènements successifs. A nous de distinguer et de suivre l'ordre des temps.

D'abord des signes précurseurs annoncent la fin du monde et forment le prélude du jugement. Les menaces de l'Apocalypse sont réalisées, et l'Antechrist nait de la tribu de Dan à Babylone. Les théologiens s'étendent longuement sur les fléaux avant-coureurs du cataclysme final. Vincent de Beauvais énumère, d'après saint Jérôme, les quinze bouleversements cosmiques qui doivent signifier aux hommes que les temps sont révolus [3]. Les sculpteurs du XIIIe siècle sont plus sobres. A Paris et à Amiens, les cavaliers de l'Apocalypse, placés dans les voussures du portail du jugement, rappellent seuls les jours de terreur qui doivent précéder l'avènement du Fils de l'Homme. Quelques unes de ces figures sont dignes du sujet. A Paris, la Mort, les yeux bandés, courbée sur son cheval, et portant en croupe un cadavre, est une figure farouche qui annonce magnifiquement le cycle d'épouvante qui va s'ouvrir.

1. Saint Thomas, *Somme*, supplément à la 3e partie (Edit. d'Anvers 1612, tome XII, p. 164 et suiv.).

2. *Leg. aur.*, cap. I. *De adventu Domini.*

3. *Spec. histor. Epil.* CXI et *Leg. aurea*, cap. I. Les 15 signes de la fin du monde (débordement des mers, tremblements de terre, etc.), n'ont reçu une forme plastique qu'au XVe siècle. (Gravures sur bois des livres d'Heures).

Soudain, à l'heure marquée, au milieu de la nuit, à l'instant même où jadis le Christ ressuscita, le Juge apparaîtra sur les nuées [1]. « Alors, dit l'évangéliste, le signe du Fils de l'Homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront, et elles verront le Fils de l'Homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire [2]. » Ce court pas-

Fig. 92. Jugement dernier (Chartres).

sage de saint Mathieu, médité par toute la chrétienté, enrichi de commentaires, trouva enfin au XIIe siècle sa forme plastique.

Au sommet du tympan, où le jugement va se dérouler, Jésus-Christ, assis sur son trône, apparaît. Il n'a ni couronne, ni

1. *Elucidar.*, cap. XI et XII, col. 1164 et 1165. L'idée que les morts ressusciteront et triompheront de la mort à l'heure même où J.-C. en a triomphé pour l'humanité tout entière est un de ces parallélismes familiers au génie du moyen âge.

2. Saint Mathieu, XXIV, 30.

ceinture d'or comme la figure de l'Apocalypse. Il a voulu se montrer aux hommes tel qu'il fut parmi eux et il s'est revêtu de son humanité. D'un geste admirable, il lève ses deux mains pour faire voir ses blessures, et sa tunique écartée sur sa poitrine laisse paraître la cicatrice de son flanc (fig. 92). On sent qu'il n'a pas encore ouvert la bouche pour parler au monde, et ce silence est terrible.

Que veut-il nous dire en nous faisant voir ses plaies? — Écoutons les docteurs. « Il montre ses cicatrices, dit l'un d'eux, pour témoigner de la vérité de l'Évangile, et pour prouver qu'il a été vraiment crucifié pour nous [1] ». Mais ce n'est pas tout. « Ses plaies, dit un autre, prouvent sa miséricorde car elles rappellent son sacrifice volontaire ; elles justifient aussi sa colère, car elles nous font souvenir que tous les hommes n'ont pas voulu profiter de son sacrifice [2] ». Et saint Thomas d'Aquin ajoute : « Ses plaies prouvent sa force, car elles attestent qu'il a triomphé de la mort [3] ». Le geste de Jésus-Christ le désigne donc comme le rédempteur, comme le juge, comme le Dieu vivant.

Aux côtés du Fils de l'Homme apparaissent des anges. Les uns portent la croix et la couronne d'épines, les autres la lance et les clous. Leurs mains, presque toujours couvertes d'un voile, touchent avec respect ces objets sacrés. Ici, saint Mathieu inspire directement l'artiste. « Les signes du Fils de l'Homme », dont parle l'évangéliste, c'est au témoignage de tous les Pères, les instruments de son supplice et spécialement sa croix. De même qu'au jour de l'entrée solennelle d'un empereur on porte devant lui son étendard, son sceptre et sa couronne, de même au jour glorieux où le Fils de Dieu se montrera au monde pour la seconde fois, les anges porteront triomphalement la croix, la lance et la couronne d'épines [4]. Tant de lumière jaillira de ces instruments d'ignominie

1. V. de Beauv. *Spec. histor. Epil.* CXII.
2. *Leg. aur.* Cap. I.
3. Saint Thomas, *Somme*, Supplément à la 3e partie, Quaest. XC, art. II.
4. La métaphore semble être de saint Jean Chrysostome. Elle est re-

devenus des insignes de gloire que le soleil et la lune en seront éclipsés. La croix projetera une lumière sept fois plus brillante que celle des astres [1]. C'est pourquoi on voit parfois, notamment à Bordeaux [2], au-dessus de Jésus, deux anges qui emportent le soleil et la lune comme on éteint des lampes désormais inutiles (fig. 93).

Enfin, pour enrichir encore cette scène déjà si pleine de vie,

Fig. 93. Jugement dernier. (Cathédrale de Bordeaux).

les artistes imaginèrent d'introduire, à droite et à gauche du Juge, la Vierge et saint Jean en prières. L'Évangile n'indique rien de pareil, mais les théologiens pouvaient justifier la présence de ces deux nouveaux personnages. Honorius d'Autun remarque que la Vierge et saint Jean ont à peine connu la mort. Tous les deux ont été ravis à la terre par Jésus-Christ

prise par Honor. d'Autun. *Elucidar.*, cap. XII, V. de Beauv., *Spec. hist. Epil.* CXII et *Leg. aurea,* cap. I.

1. *Elucid.*, cap. XIII. *Leg. aurea*, cap. I. *Spec. hist. Epil.* CXII.
2. Cathédrale, porte royale.

en personne. Ils sont donc comme les prémices de la résurrection [1].

Mais je serais plus disposé à croire que les artistes, en introduisant la Vierge et saint Jean dans la scène du jugement, ont été guidés par un sentiment de piété toute populaire. La mère et le disciple bien aimé qui s'étaient tenus près de la croix, au jour de douleur, ne méritaient-ils pas d'assister le triomphateur au jour de gloire ? Mais quelle raison, en ce cas, de les représenter à genoux, les mains jointes, comme des suppliants ? — Nous touchons ici aux sentiments les plus délicats de l'âme chrétienne. Les théologiens avaient affirmé qu'au jour suprême nulle prière ne pourrait fléchir le Juge : mais l'humble foule des fidèles ne le crut pas. Elle continua à espérer qu'en ce jour la Vierge et saint Jean seraient encore de puissants intercesseurs et sauveraient plus d'une âme par leurs prières. Les artistes s'inspirèrent d'une croyance qu'ils partageaient : ils opposèrent la grâce à la loi, et, au milieu du sévère appareil de la justice firent briller une lueur d'espérance [2].

La scène de l'apparition du Fils de l'Homme se trouve ainsi complète.

Après avoir tâtonné à Laon et à Chartres, les artistes trouvèrent à Notre-Dame de Paris le groupement définitif de tous leurs personnages. Ils triomphèrent très habilement des difficultés que leur opposait l'arc en tiers point du tympan. Au milieu Jésus assis est plus grand que tout ce qui l'entoure ; à ses côtés deux anges debout tiennent les instruments de la Passion ; Jean et Marie agenouillés remplissent l'extrémité du champ [3]. Le groupe est très harmonieux. La formule une

1. *Elucid.*, cap. XII, col. 1164.

2. En Allemagne, saint Jean-Baptiste remplace saint Jean l'Evangéliste aux côtés de Jésus-Christ. En France, le jugement dernier de Reims (portail du nord) nous montre aussi le précurseur à la place de l'apôtre. La pensée est différente. Saint Jean-Baptiste montre Jésus du doigt et dit aux hommes : « Le voilà, c'est lui que j'ai annoncé ».

3. A Poitiers (fig. 94), il y a encore derrière eux deux anges à genoux.

fois trouvée se répandit dans toute la France, jusqu'à Poitiers (fig. 94), jusqu'à Saint-Seurin de Bordeaux.

Dès que Jésus s'est montré sur les nuées, la trompette retentit[1], et le troisième acte commence. A l'appel des anges les morts soulèvent la pierre de leurs tombeaux, et se préparent à comparaître devant leur juge. Dans presque toutes nos cathédrales, une bande du tympan est consacrée à la résurrection. Les artistes, élèves dociles des théologiens, y

Fig. 94. Jugement dernier (Poitiers).

ont exprimé plusieurs nuances délicates qui nous échapperaient tout à fait, si nous n'avions recours à nos guides ordinaires.

Pendant que les anges sonnent de leurs longs oliphants d'ivoire, les morts se dressent du fond de leur tombe, éblouis « par le grand jour de l'éternité ». Ils ont tous les yeux tournés vers la lumière, et quelques âmes pures, les mains jointes, se réveillent dans l'attitude de la prière[2]. La résurrection a

1. Saint Mathieu. XXIV, 31 « Mittet angelos suos cum tuba ». Et saint Paul, I *Corinth*. XV, 52 : « Canet enim tuba et mortui resurgent ».
2. Notamment à Reims et à Bourges.

lieu si vite (in ictu oculi [1]), qu'au premier son de la trompette la poussière humaine a déjà repris sa forme. Aussi les artistes du XIIIe siècle n'eurent-ils pas l'idée de représenter les morts, comme le fit Luca Signorelli à Orvieto, sous l'aspect de squelettes décharnés, ou déjà à moitié recouverts de chair [2].

Ces morts ressuscités sont nus ou à peine voilés de leur linceul. Une couronne royale, une tiare papale, une mitre épiscopale apparaissent sur quelques têtes anxieuses [3], et rendent plus manifeste l'égalité des hommes devant le tribunal de Dieu. L'art du moyen âge n'aime pas le nu, et volontiers l'évite : mais il fallait sur ce point suivre l'enseignement de l'Église. L'homme doit sortir de la terre comme Dieu l'en a tiré au commencement du monde. En ce jour, chaque être réalisera son type, et atteindra, chacun suivant sa loi, à la beauté parfaite [4]. Les sexes seront conservés bien qu'ils soient devenus inutiles : ils serviront, toutefois, à manifester la toute puissance de Dieu, et ils embelliront de leur diversité la cité éternelle [5]. Les hommes, d'ailleurs, n'auront pas au moment de la résurection l'âge qu'ils avaient le jour de leur mort. S'il en était autrement, ils ne pourraient réaliser la beauté qui est la loi suprême de toute créature. Ils resteraient en deça de leur type ou l'outrepasseraient. Ils renaitront donc tous, qu'ils soient morts enfants ou vieillards, avec l'âge parfait de trente ans. L'humanité tout entière, en effet, doit ressembler à son divin exemplaire, à Jésus-Christ, qui triompha de la mort précisément à cet âge [6].

1. C'est l'expression qu'emploient Honorius d'Autun et V. de Beauvais, en se souvenant de saint Paul.

2. A Saint-Urbain de Troyes, cependant (jugement dernier de la fin du XIIIe s., moulage au Trocadéro), on aperçoit une tête de mort.

3. Cathédrale de Bordeaux.

4. *Elucidar.*, cap. XI et V. de Beauv. *Spec. hist. Epil.*, cap. CXIII. Le jugement dernier de N.-D. de Paris nous montre les morts ressuscitant habillés. Mais toute cette partie du tympan a été refaite de nos jours. Néanmoins, quelques figures du tympan primitif (au musée de Cluny) sont habillées : c'est une exception.

5. V. de Beauv. *loc. cit.*

6. V. de Beauv. *Spec. hist. Epil.*, cap. CXIII. *Elucidar.*, cap. XI, col. 1164.

Cette curieuse doctrine fut prise à la lettre par nos artistes. Dans les jugements derniers du XIIIe siècle on ne voit ni un enfant ni un vieillard. Ce sont des corps jeunes et beaux, dans la plénitude de la vie, qui se lèvent de la tombe. A Bourges (le plus beau de nos jugements derniers sculptés), les morts sont nus [1], aucune draperie ne dissimule leur sexe, et l'artiste leur a donné, autant qu'il en était capable, la perfection de la jeunesse et de la beauté.

Après la résurrection des morts, le jugement. C'est Jésus qui juge, mais il ne juge pas seul. Les apôtres sont ses assesseurs, car Jésus leur a dit de sa bouche : « Vous serez assis sur douze trônes et vous jugerez les douze tribus d'Israël [2] ». De là, l'habitude de représenter les douze apôtres, soit aux côtés du Juge, soit sous ses pieds comme à la cathédrale de Laon, au portail de Saint Urbain de Troyes ou à la rose de Sainte-Radegonde de Poitiers [3], soit enfin debout dans les ébrasements du portail, comme à Paris, à Amiens, à Chartres, à Reims.

Mais l'acteur principal de la scène du jugement n'est ni Jésus, ni le collège apostolique, c'est l'archange saint Michel. Il est debout, vêtu d'une longue robe à plis droits — car au XIIIe siècle il ne porte pas encore l'armure chevaleresque — et la balance est suspendue dans sa main. Près de lui, une âme attend en tremblant que son sort se décide : dans l'un des plateaux, en effet, ont été mises ses bonnes actions

Honorius d'Autun énonce la même doctrine dans le *Specul. Eccles.* col. 1085 « Resurgent autem mortui ea ætate et mensura qua Christus resurrexit, scilicet XXX annorum, tam infans unius noctis quam aliquis nongentorum annorum ». Le moyen âge admet plus généralement que J.-C. est ressuscité à 33 ans. Cependant plusieurs docteurs se rangent à l'avis de saint Augustin qui avance que J.-C. n'a vécu que 30 ans (*Contra Faust. Manich.*, XII, 14. *Patrol.* t. 42). La raison qu'il en donne est que l'arche a trente coudées de haut.

1. Sauf un évêque.

2. Saint Math. XIX, 28, et *Elucidar.* Cap. XIII.

3. Ce fut la manière la plus ancienne ; elle est usitée à l'époque romane. Sous le Dieu de l'Apocalypse entouré des quatre animaux on voit les douze apôtres, à Saint Trophime-d'Arles, au portail vieux de Chartres. Ce qui prouve une fois de plus que la grande figure apocalyptique des églises romanes est bien celle du Dieu juge.

et dans l'autre ses péchés. Le diable est présent, car devant le tribunal suprême il remplit le rôle d'accusateur [1]. Le subtil avocat fait des prodiges de dialectique. Il ose jouer au plus fin avec Dieu. Convaincu que le noble archange, qui regarde droit devant lui d'un si loyal regard, ne soupçonnera pas sa ruse, il donne un coup de pouce à la balance [2]. La bassesse de cette friponerie de marchand d'épices n'émeut pas saint Michel qui ne daigne rien remarquer. Mais dans sa main la balance fait son devoir et penche du côté qu'il faut. Satan est vaincu, et l'archange caresse doucement la petite âme qui s'attache à sa robe [3].

Où les artistes ont-ils trouvé l'idée d'une scène aussi profondément pathétique ? Aucun texte évangélique ne l'autorise : mais elle est née d'une métaphore aussi vieille que l'humanité. L'ancienne Égypte et l'Inde primitive avaient déjà imaginé que les vices et les vertus seraient, au jour du jugement des morts, suspendus dans les deux plateaux d'une balance [4]. Les Pères de l'Église emploient familièrement cette comparaison : « Les bonnes et les mauvaises actions, dit saint Augustin, seront comme suspendues dans une balance... et si la multitude des mauvaises l'emporte, le coupable sera entraîné dans l'Enfer [5] ». Et saint Jean Chrysostome : « En ce jour, nos actions, nos paroles et nos pensées seront suspendues dans la balance de justice : nos bonnes et nos mauvaises actions seront mises dans les deux plateaux, et, en penchant d'un côté, la balance entraînera l'irrévocable sentence [6] ».

1. *Leg. aur.*, cap. I.

2. Nulle part cette scène, dans sa bonhomie populaire, n'a été mieux rendue qu'au portail de Conques.

3. Notamment à Bourges. Le joli détail des âmes qui s'accrochent à la robe de saint Michel se voit déjà à Autun.

4. Voir Maury, *La Psychostasie*, *Rev. arch.* 1844, tome I, p. 235 et suiv.

5. Saint August., *Sermo I in vig. Pentecost.* Molanus dans son *Traité des saintes images* (Lib. II, cap. XXIII) veut que ce soit de ce passage de saint Augustin que dérivent toutes les représentations du moyen âge et de la Renaissance.

6. Cité par V. de Beauv. *Spec. hist. Epil.*, cap. CXVIII.

Reprise mainte fois par les écrivains et les prédicateurs du moyen âge [1], la métaphore frappa l'imagination populaire : l'art la réalisa.

Mais on remarque dans la scène de la pesée des âmes, telle que le XIIIe siècle la conçut, des variantes qui montrent assez qu'une œuvre de ce genre n'est pas née d'un enseignement formel de l'Église. Beaucoup de liberté fut laissée à la fantaisie des artistes. A Chartres, par exemple, un des plateaux porte une petite figure aux mains jointes, qui symbolise les bonnes actions, l'autre une tête hideuse et des crapauds qui représentent les vices. Rien n'est plus clair. Au portail de la Couture, au Mans, les deux plateaux nous montrent deux fois la même petite figure aux mains jointes, comme si, du fond de nos péchés, une prière pouvait encore monter jusqu'à Dieu. A Amiens, l'agneau de Dieu est dans un plateau, une tête ignoble de réprouvé est dans l'autre. L'artiste ici a voulu nous signifier que si nous étions sauvés, ce ne pouvait être que par les mérites de Jésus-Christ, et que ce que nous appelons nos vertus n'est que le don de sa grâce. A Bourges, une autre idée est exprimée. Dans l'un des plateaux de la balance est la lampe des Vierges sages, dans l'autre une figure hideuse aux oreilles démesurées. C'est nous laisser entendre que notre salut dépend de notre vigilance. L'artiste de Bourges est presque pélagien, tandis que celui d'Amiens est presque janséniste [2].

Il reste à justifier le rôle que joue saint Michel dans la scène du jugement dernier. Pour tout le moyen âge, saint Michel fut l'introducteur des âmes dans l'autre vie, le saint psychopompe. Dès les premiers siècles du christianisme, l'Église, désireuse de détourner sur saint Michel le culte que les Gallo-Romains, encore païens, rendaient à Mer-

1. Voir plusieurs exemples dans Maury, *loc. cit.*

2. J'ai regardé avec beaucoup d'attention l'objet qui est dans l'un des plateaux de la balance de Bourges, et je crois que c'est une lampe pareille à celles que portent les Vierges sages. Si l'on voulait y voir un calice (ce qui me paraît difficile), ce serait alors la même idée que celle qui est exprimée à Amiens.

cure, donna à l'archange presque toutes les attributions du dieu. Sur les ruines des anciens temples de Mercure, qui occupaient généralement les hauteurs, s'élevèrent des chapelles dédiées à saint Michel. Une colline de la Vendée porte encore aujourd'hui le nom significatif de Saint-Michel-Mont-Mercure [1]. Saint Michel, qui était déjà le messager du ciel, devint, comme Mercure, le conducteur des morts. Le rôle funèbre de saint Michel est attesté par d'anciens usages. Les chapelles des cimetières lui étaient dédiées et les confréries instituées pour ensevelir les morts le reconnaissaient comme patron [2]. Son image était parfois gravée sur les pierres tombales [3]. Enfin, dès le moyen âge, l'offertoire de la messe des morts disait expressément : « Signifer sanctus Michael repræsentet eas (animas) in lucem sanctam ». Saint Michel est donc l'ange de la mort, et c'est à ce titre qu'il préside au jugement des morts.

Quand le jugement est terminé, la scène suprême commence. Les brebis sont séparées d'avec les boucs [4], les bons d'avec les méchants. Ils s'en vont, les uns à droite, les autres à gauche du Juge, vers les récompenses ou les peines éternelles. Les démons, d'abord, s'emparent des condamnés, les réunissent par une chaîne en une longue file et les entraînent vers la gueule béante de l'Enfer. On trouve à peine ici la trace d'un enseignement dogmatique. La laideur bestiale de Satan et de ses acolytes, leur gaieté cynique, les privautés qu'ils prennent avec plus d'une noble dame, le désespoir des damnés, tous ces traits relèvent de la fantaisie populaire. Les vices ne sont pas méthodiquement distingués.

1. Anthyme Saint Paul, *Histoire monumentale de la France*, p. 90. Le culte de saint Michel sur les hauteurs a été étudié par Crosnier, *Bullet. monument.*, tome XXVIII.

2. V. Lebeuf, *Dissertat. sur les anciens cimetières*, et *Hist. du diocèse de Paris*, tome I, p. 106 (Edit. Cocheris). Il signale une chapelle de saint Michel dans le cimetière des Innocents.

3. Au XVe siècle, il est vrai : tombe d'Isabelle de Musset, à Marville (Meuse). *Bullet. monum.* 1886, p. 38 et suiv.

4. Saint Math. XXV, 32, 33.

On ne discerne guère que l'avarice à la bourse qu'elle porte au cou, au milieu d'une foule d'autres péchés anonymes [1]. C'est encore un sentiment bien populaire qui a poussé l'artiste à mettre des rois ou des évêques au nombre des damnés [2]. Le sculpteur s'est érigé en justicier à la manière de Dante.

Toutes ces inventions, nées de la verve des artistes, ne doivent rien aux livres des théologiens. On trouve cependant, au portail de Bourges, la trace d'un enseignement doctrinal. Les démons, en effet, sont représentés avec une tête humaine dessinée sur le ventre ou sur le bas ventre. Qu'est-ce à dire ? sinon que les damnés ont déplacé le siège de leur intelligence, et ont mis leur âme au service de leurs plus bas appétits. Façon ingénieuse de faire comprendre que l'ange déchu est tombé au niveau de la bête.

La figure de l'Enfer, telle qu'elle fut représentée au moyen âge, procède également des commentaires de l'École. Presque tous les jugements derniers du XIIIe siècle nous montrent une énorme gueule ouverte d'où s'échappent des flammes et où les damnés sont précipités. C'est d'une gueule pareille, articulée et devenue mobile, que sortent les diables qui jouent un si grand rôle dans les Mystères de la fin du XVe siècle.

D'où vient qu'une semblable image se soit transmise avec tant de fidélité à travers tout le moyen âge ? La raison véritable est qu'elle n'est pas née d'un caprice de l'imagination mais d'un texte. La gueule de l'Enfer est la gueule de Léviathan dont parle le livre de Job. On se souvient que Dieu lui-même s'adresse au patriarche, lui décrit le monstre qu'il a créé, et lui demande sévèrement : « Le prendras-tu à l'hameçon ? Qui pénétrera dans ses mâchoires ? Qui ouvrira les portes de sa gueule ? Autour de ses dents habite la terreur. Des flammes jaillissent de sa bouche, des étincelles s'en échappent, une fumée sort de ses narines comme d'un

1. Tympan de Saint-Yved-de-Braisne, au musée de Soissons.
2. Notamment à Reims, à Chartres et à Bourges (portail, et vitrail du jugement dernier dans le chœur).

vase qui bout... Il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière [1] ».

De bonne heure les commentateurs du livre de Job (saint Grégoire-le-Grand est l'un des plus anciens) reconnurent dans Léviathan une figure de Satan et de ses œuvres. Certains passages, interprétés avec une subtilité surprenante, eurent au moyen âge la plus singulière fortune. Saint Grégoire-le-Grand, par exemple, admet que le verset où il est parlé de l'hameçon qui prendra le monstre se rapporte à la victoire de Jésus-Christ sur Satan [2]. Les plus fameux interprètes du livre de Job, Odon de Cluny [3], Brunon d'Asti [4], transmirent cette doctrine à Honorius d'Autun, qui, renchérissant sur eux tous, écrivit : « Léviathan, le monstre qui nage dans la mer du monde, c'est Satan. Dieu a lancé la ligne dans cette mer. La corde de la ligne, c'est la génération humaine du Christ, le fer de l'hameçon, c'est la divinité de Jésus-Christ, l'appât c'est son humanité. Attiré par l'odeur de la chair, Léviathan veut le saisir, mais l'hameçon lui déchire la mâchoire [5] ». *L'Hortus deliciarum*, le fameux manuscrit d'Herrade de Landsberg, contenait une miniature où la pensée des commentateurs du livre de Job avait pris figure : les rois de Juda formaient la corde de la ligne et, Jésus, avec l'hameçon, déchirait la gueule du monstre [6].

Il fut admis encore que le passage où il est parlé de « celui qui ouvrira les portes de la gueule de Léviathan » désignait la descente de Jésus-Christ aux Enfers et sa victoire sur Satan. « En brisant les portes de l'Enfer, dit Brunon d'Asti, Jésus-Christ brisa les portes derrière lesquelles Léviathan cachait son visage [7] ». De là est née la tradition artistique bien

1. Job. XXXIX, 20 et XLI, 4, 5, 10, 11, 22.
2. Job. XL, 20 et Saint Greg. *Moral. in Job. Patrol.*, tome 76, col. 680.
3. Odon de Cluny, *Epitom. moral. in Job. Patrol.*, tome 133, col. 489.
4. Brunon d'Asti, *In Job. Patrol.* tome 164, col. 685.
5. Honorius d'Autun, *Spec. Eccl. Patrol*, tome 172, col. 937.
6. Voir le calque de la miniature au cabinet des Estampes (collection Bastard de l'Etang).
7. Brunon d'Asti, col. 688.

connue qui consiste à représenter, dans la scène de la descente aux Enfers, près des portes brisées que Jésus foule aux pieds, la gueule ouverte de Léviathan.

Enfin, les versets où il est dit que « les flammes jaillissent de sa bouche, qu'une fumée sort de ses narines comme d'un vase qui bout, et qu'il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière » passèrent pour une description exacte de l'Enfer. Les artistes du XIIIe siècle traduisirent en effet littéralement ces images, et ils poussèrent le scrupule jusqu'à représenter dans la gueule ouverte du monstre une chaudière en ébullition. Le tympan de Bourges (fig. 95) et une voussure de Notre-Dame de Paris nous en offrent un exemple.

Mais, cette exactitude à se conformer à un commentaire théologique ne se rencontre pas dans les scènes diverses où sont représentés les supplices des damnés. Les artistes n'acceptèrent pas la doctrine de saint Thomas et de la plupart des théologiens qui prennent les supplices de l'Enfer dans un sens symbolique. « Les vers qui dévorent les réprouvés, dit saint Thomas, doivent s'entendre au sens moral, et signifient les remords de la conscience[1] ». Les artistes restèrent fidèles à la lettre. A Bourges, des serpents et des crapauds dévorent les damnés, pendant que des démons les retournent dans la chaudière. Les sculpteurs du moyen âge, rejetant tout symbolisme, semblent s'inspirer des vers fameux sur les supplices éternels qui couraient dans l'École — vers atroces qui ressemblent à des instruments de torture :

> Nix, nox, vox, lachrymæ, sulphur, sitis, æstus ;
> Malleus et stridor, spes perdita, vincula, vermes (2).

Pendant que l'épouvante règne à la gauche du Juge, la joie éclate à sa droite. L'artiste a choisi le moment où la sentence qui ouvre l'éternité bienheureuse aux élus vient d'être prononcée. Nous sommes sur le seuil du Paradis. Les élus portent de longues robes, ou même les habits de leur rang

1. *Somme*. Supplém. à la 3e partie. Quæst. XCVII, art. II.
2. V. de Beauv. *Spec. histor. Epil.* CXIX.

et de leur condition terrestres, contrairement à la doctrine d'Honorius d'Autun, qui s'efforce de démontrer que les justes ne seront revêtus que de leur innocence et de la splendeur de leur beauté[1]. Les artistes du moyen âge, soit pour se conformer à la parole de l'Apocalypse qui parle de « ceux qui ont revêtu des robes blanches[2] », soit plutôt pour rappeler, jusqu'au sein de la béatitude, les luttes de la terre, ont préféré donner aux bienheureux les costumes de leur ancien état. Des rois, des évêques, des abbés, mêlés à la foule des âmes saintes, marchent vers le ciel. A Bourges, un roi s'avance une fleur à la main. Cette délicieuse figure exprime l'union de la royauté et de la sainteté. Le souvenir de saint Louis, mort depuis peu, a sans doute inspiré l'artiste. Ce n'est pas un portrait, c'est l'image idéale du roi chrétien, dont saint Louis fut le type achevé. A Bourges, il apparaît svelte comme un chevalier, et « beau comme un ange », pour parler comme Fra Salimbene, le peintre charmant du saint roi[3]. Il est remarquable qu'à Bourges et au Mans (église de La Couture) un franciscain, ceint du cordon à triple nœud, marche, en même temps que le roi, à la tête des élus. L'artiste de la fin du XIIIe siècle eut sans aucun doute la pensée d'associer dans le même hommage les deux âmes les plus pures de son temps : saint François d'Assise et saint Louis. La royauté devenue sainte, et l'ordre récent des Franciscains, voie nouvelle ouverte au salut, furent glorifiés à Bourges et au Mans[4].

Les élus s'avancent donc vêtus du costume qu'ils portèrent en ce monde : mais des anges qui se tiennent à la porte du ciel s'apprêtent à les revêtir d'une magnificence royale. Ils tiennent des couronnes qu'ils placent sur la tête de ceux

1. *Elucid.* III, 15, col. 1169.
2. *Apoc.* VII, 13.
3. Fra Salimbene faisant le portrait de saint Louis le décrit ainsi : « gracilis, macilentus et angelica facie ».
4. A Conques, au XIIe siècle, c'est Charlemagne, le roi par excellence, et les moines de saint Benoit qui sont au premier rang des élus.

qui franchissent le seuil. Cet épisode ne fait défaut dans presque aucune des représentations du jugement dernier[1]. A Notre-Dame de Paris, les saints ont déjà reçu leurs couronnes, et, avant même d'entrer dans le Paradis, ils ressemblent tous à des rois. Une tradition si bien établie ne peut s'expliquer que par un texte. On lit, en effet, dans l'Apocalypse : « Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie[2] ».

Au vestibule du Paradis, qu'une porte rappelle, parmi les anges souriants, une grave figure attire le regard, c'est saint Pierre, qui, les clefs à la main, reçoit les nouveaux venus[3]. Le peuple, à ce propos, imagina mille jolis contes, et transforma saint Pierre en portier du ciel. La pensée

Fig. 95. Jugement dernier (fragment). Bourges.

1. On le voit à Reims, à Chartres, à Bourges, à Amiens, à Poitiers, à Rouen (portail des Libraires).

2. *Apoc.* II, 10.

3. Notamment à Amiens, à Bourges, au Mans (La Couture).

des artistes fut plus profonde. Saint Pierre n'est qu'un symbole : il figure le pouvoir de lier et de délier que Jésus donna à l'Église en la personne du premier des papes. En représentant saint Pierre à la porte du Paradis, les artistes ont voulu nous rappeler que, seule, l'Église catholique a, par ses sacrements, le pouvoir de nous faire entrer dans la vie éternelle [1]. A Bourges, le maître verrier qui a composé le vitrail du jugement dernier, enfermé dans un champ moins étroit que le sculpteur, a trouvé la place de développer plus longuement cette pensée maîtresse. Il a représenté dans le bas de la composition le sacrement de pénitence sous la figure d'un fidèle agenouillé devant un prêtre [2].

III

Cependant nous n'avons pas encore pénétré dans le Paradis : le sculpteur, s'il veut achever sa « divine comédie », doit nous y introduire. Il l'a essayé, mais on ne peut pas dire qu'il y ait parfaitement réussi. Peut-être prit-il à la lettre le parole de saint Paul : « L'œil de l'homme n'a jamais vu, son oreille n'a jamais entendu, son cœur n'a jamais senti le bonheur que Dieu prépare à ses élus [3] ». L'art d'avance s'avoua vaincu.

Une figure archaïque et naïve perpétue, en plein XIIIe siècle, l'image du Paradis tel que les premiers sculpteurs romans le conçurent. Le patriarche Abraham, assis sur son trône, porte dans son sein les âmes des justes [4]. Une semblable représentation, très conforme d'ailleurs à l'enseignement

1. Sur les clefs de saint Pierre voir P. Lombard, *Sentent.* L. IV. Dict. XVIII. « Claves istæ non sunt corporales sed spirituales, scilicet discernendi scientia et potentia judicandi, id est ligandi et solvendi ». *Patrol.* T. 192, col. 885.

2. Vitraux de Bourges, pl. III.

3. I. *Corinth.* II, 9.

4. Exemples : Laon, Chartres, N.-D. de Paris, Reims, Bourges (vitrail), Saint-Urbain de Troyes.

théologique [1], n'est qu'une sorte d'hiéroglyphe. A Reims, il est vrai, l'artiste a fait de merveilleux efforts pour rendre cette métaphore expressive. Des anges, avec une délicatesse exquise, portent sur des nappes pures les âmes des bienheureux vers le sein d'Abraham. Jamais le respect ne fut mieux exprimé : mais où sont les joies du Paradis ? Où sont les divines prairies de Fra Angelico, et la ronde des élus au milieu des hautes fleurs, et la lumière du jour qui n'a pas de fin ?

Esclaves d'une dure matière, prisonniers des lois inflexibles de leur art, les sculpteurs n'ont pas tenté d'exprimer l'infini, l'éternel. Seul, l'admirable artiste inconnu de Bourges fit un noble effort. Sans doute ses élus ne sont pas encore dans le ciel, mais les lignes de ces corps bienheureux sont si chastes, une telle joie rayonne sur ces beaux visages, qu'un reflet du Paradis est sur son œuvre. Ailleurs, quelques détails seulement méritent d'être signalés. A Notre-Dame de Paris, deux époux se sont retrouvés et marchent la main dans la main, unis pour jamais. A Saint-Urbain de Troyes, des âmes émergent du milieu des feuillages, apparaissent parmi « les saintes fleurs du Paradis ».

Dante fait très bien comprendre l'impuissance de la sculpture à exprimer la béatitude éternelle. Son Paradis n'est que musique et lumière. Les âmes sont des lueurs qui chantent. La forme s'évanouit, dévorée par une lumière cent fois plus ardente que celle du soleil. Le Saint des Saints est une immense rose aux pétales de feu, et, tout au fond, la Trinité se laisse entrevoir sous l'aspect mystérieux d'un triple cercle de flammes.

Seules, les couleurs limpides d'un Fra Angelico pourront donner à cette éblouissante vision quelque réalité. La couleur nous emporte presque aussi haut que la musique. Mais que fera le sculpteur avec son art à moitié païen, et ses lourdes figures qui semblent porter le poids de la faute originelle ?

1. Saint Thomas (*Somme*. 3e partie. Quaest. 57, art. 2) dit expressément que le sein d'Abraham est le lieu de repos des justes.

Cependant, la sculpture du moyen âge était trop idéaliste pour ne pas tenter d'exprimer l'inexprimable. Au moins une fois, au portail nord de Chartres, l'art essaya de rendre l'infinie béatitude des élus.

Pour comprendre ces figures, il faut avoir quelque idée de la doctrine des théologiens sur la vie éternelle.

Quand le monde aura été jugé, il sera renouvelé. Tout ce qu'il y a d'indiscipliné et d'indocile dans la nature : le chaud, le froid, les orages, tous les désordres nés du premier péché, disparaîtront. L'antique harmonie sera rétablie. Les éléments seront purifiés. L'eau, que Jésus a sanctifiée en plongeant son corps dans le Jourdain, deviendra plus éclatante que le cristal. La terre, que les martyrs ont arrosée de leur sang, se couvrira de fleurs immarcescibles[1]. Le corps des justes participera à la rénovation universelle et deviendra glorieux. L'âme, elle-même, s'enrichira de dons immortels. Il y aura sept dons du corps et sept dons de l'âme. Les dons du corps seront la beauté, l'agilité, la force, la liberté, la santé, la volupté, la longévité ; et les dons de l'âme : la sagesse, l'amitié, la concorde, l'honneur, la puissance, la sécurité, la joie. Tout ce qui nous manqua si tristement en ce monde, nous l'aurons enfin. Le corps participera de la nature de l'âme : il sera agile, fort, et libre comme la pensée. L'âme ne sera qu'harmonie : elle se réconciliera avec le corps et avec elle-même.

Saint Anselme, au XIe siècle, donna la première classification des quatorze Béatitudes, telle que nous venons de l'indiquer[2]. Le système qu'il adopta fut reproduit fidèlement, ou avec de très légères retouches, par tous les grands théologiens du moyen âge, Honorius d'Autun[3], saint Bernard[4],

1. *Elucid.* III, cap. 15, col. 1168.

2. Le *Liber de beatitudine cœlestis patriæ* semble être du moine Eadmer de Cantorbéry et non de saint Anselme, mais il n'est que la reproduction d'un sermon de saint Anselme (v. *Patrol.*, tome 159, col. 587 et tome 158, col. 47).

3. *Elucid.* III, cap. 18, col. 1169 et *Spec. Eccles. In Pentecost.*, col. 961.

4. Saint Bernard. *De vilico iniquitatis. Patr.*, t. 184, col. 1025.

saint Thomas d'Aquin [1], saint Bonaventure [2], Vincent de Beauvais [3]. La contemplation des joies promises remplit tous ces docteurs d'une sainte allégresse. Un grand souffle d'enthousiasme soulève Honorius d'Autun. Son *Elucidarium* devient un poème lyrique. Le maître parle, l'élève écoute dans l'extase : « *Le Maître* : Quelle ne serait pas ta joie, si tu étais aussi fort que Samson.... — *L'Élève* : O gloire ! — *Le Maître* : Que dirais-tu, si tu te voyais aussi libre qu'Auguste qui posséda le monde ? — *L'Élève* : O splendeur ! — *Le Maître* : Si tu étais aussi sage que Salomon qui connut tous les secrets de la nature ? — *L'Élève* : O sagesse ! — *Le Maître* : Si tu étais uni à l'humanité entière d'une amitié pareille à celle de David pour Jonathan ? — *L'Élève* : O béatitude ! — *Le Maître* : Si ta joie égalait celle du condamné à mort qui, du chevalet où il est étendu, est appelé soudain au trône. — *L'Élève* : O majesté !.... [4] ».

Les quatorze dons sublimes de l'âme et du corps apparurent aux artistes du XIIIe siècle comme un chœur de quatorze belles vierges, et ils les représentèrent au porche nord de la cathédrale de Chartres [5].

Les figures de Chartres, bien que neuf d'entre elles soient désignées par leurs noms, firent beaucoup travailler l'imagination des archéologues. Didron écrivit en 1847 un brillant article pour prouver qu'elles représentaient les vertus civiques [6]. Il ne pouvait assez admirer que les imagiers du XIIIe siècle aient osé élever une statue à la Liberté. Les naïfs vieux maîtres devenaient chez lui, comme ils ne sont que trop souvent chez Viollet-le-Duc, des précurseurs de la Révolution française.

Deux ans après, Madame Félicie d'Ayzac publia sur le

1. Saint Thomas, *Somme*, Supplém. 3e partie. Quæst. XCVI, art. 5.
2. Saint Bonavent., *De gloria Paradisi.*
3. Ou du moins l'auteur du *Speculum morale*, quel qu'il soit. *Spec. morale.* Lib. II, pars. IV.
4. *Elucid.* Lib. III, cap. 18, col. 1169.
5. Baie de gauche (porche) ; 1er cordon des voussures.
6. *Annal. arch.* 1847, tome I, p. 49.

même sujet une brochure pleine d'érudition et de bon sens [1]. Elle démontrait sans réplique que les quatorze statues de Chartres ne représentaient pas les vertus du citoyen, mais les quatorze béatitudes de l'âme au sein de l'éternité, conformément à la classification de saint Anselme. C'est ainsi que nos vieux imagiers se trouvèrent dépossédés du brevet de civisme que leur avait octroyé Didron.

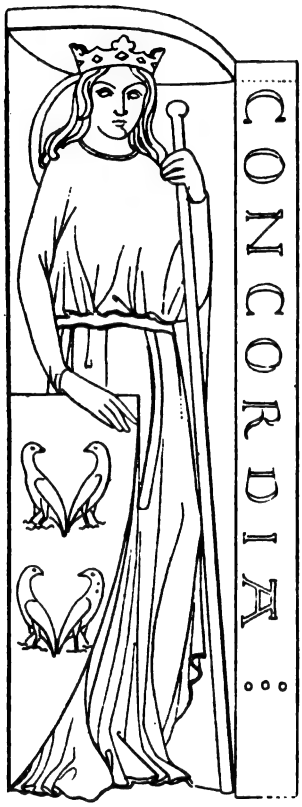

Fig. 96. Une des Béatitudes de l'âme dans la vie éternelle. (Chartres).

A Chartres, sur quatorze statues, neuf sont nommées, ce sont : la Liberté, l'Honneur, la Vélocité, la Force, la Concorde, l'Amitié, la Majesté, la Santé, la Sécurité. Cinq ne sont accompagnées d'aucune inscription ; mais Madame Félicie d'Ayzac, en interprétant très ingénieusement les attributs qui les distinguent, a reconnu en elles : la Beauté, la Joie, la Volupté, la Longévité, la Science.

Ces quatorze Béatitudes sont autant de reines couronnées et nimbées. Elles ont une noblesse et une aisance divines. Leurs cheveux flottent librement sur leurs épaules ; leur ample robe tombe en plis calmes en dessinant les lignes pures de leur beau corps. D'une main elles tiennent un sceptre, de l'autre elles s'appuient avec légèreté sur un grand bouclier orné d'emblèmes. Elles ont chacune leur blason. La Liberté porte deux couronnes pour rappeler que

1. *Les statues du porche septentrional de Chartres,* par Mme Félicie d'Ayzac. Paris, 1849.

les souverains sont les plus libres des hommes. L'Honneur a une double mitre sur son écu, parce que la mitre est en effet le symbole le plus haut de l'honneur. C'est de l'évêque portant la mitre sur sa tête que le Psalmiste a dit : « Seigneur, vous l'avez couronné d'honneur et de gloire ; vous l'avez établi en autorité au-dessus de tout ce qui est sorti de votre main[1] ». La Longévité a sur son bouclier l'aigle dont la vieillesse rajeunit aux feux du soleil, et la Science a pour emblème le griffon qui connaît les trésors cachés. Quelques-uns des attributs des Béatitudes sont moins savants. L'Agilité porte trois flèches, la Force un lion, la Concorde (fig. 96) et l'Amitié des colombes, la Santé des poissons, la Sécurité un château-fort et la Beauté des roses.

Toutes ces belles vierges sont l'image de nos âmes bienheureuses. Leur sérénité, leur beauté font oublier ce monde imparfait au chrétien qui les contemple, et lui ouvrent le ciel. Par elles, le Paradis devient visible ; et on ne peut pas dire des artistes qui créèrent ces nobles figures qu'ils se sont laissé vaincre par la grandeur du sujet et qu'ils furent impuissants à exprimer la béatitude éternelle.

On a maintenant une idée de la richesse d'invention que déployèrent les artistes du moyen âge dans l'agencement de la scène du jugement dernier. Et nous avons même négligé plus d'un détail. Nous n'avons pas parlé, par exemple, des légions d'anges et de saints qui, du haut des voussures, contemplent l'œuvre de la justice divine. A Notre-Dame de Paris, de charmants anges regardent, appuyés sur la voussure comme à un balcon du ciel. Nous n'avons rien dit non plus des figures symboliques qui accompagnent souvent le motif principal. Les plus fréquemment représentées sont celles des Vierges sages et des Vierges folles. Les unes se tiennent à la droite du juge et portent avec fierté leur lampe pleine d'huile, les autres sont rangées à sa gauche et laissent pendre triste-

1. C'est Innocent III lui-même qui applique ce passage de l'Écriture à l'évêque portant la mitre : *De sacro altaris mysterio*, I, 44, *Patrol.*, tome 217, col. 790.

ment leur lampe vide. Image très claire des élus et des réprouvés. Les unes marchent vers une porte ouverte, les autres vers une porte fermée [1].

Quelquefois aussi, comme à Amiens, un arbre chargé de fruits se montre à la droite du juge, et un arbre sec, entamé par la cognée, se voit à sa gauche. Le sens n'en saurait être douteux : l'allusion aux peines et aux récompenses est évidente. Mais peut-être ne comprendrions-nous pas toute la pensée des artistes, si Vincent de Beauvais ne nous l'expliquait. Les réprouvés, nous dit-il, subiront une double peine, la séparation du royaume et le feu : « C'est là, ajoute-t-il, la hache et le feu dont il est parlé dans l'Évangile où il est dit : « Tout arbre qui ne portera pas un bon fruit sera coupé et jeté « au feu [2] ». La hache symbolise, comme on le voit, la séparation des damnés qui seront en ce jour retranchés de l'Église triomphante.

On remarquera que dans toutes les représentations du jugement dernier il n'y a nulle trace du Purgatoire. Rien n'est plus logique. Le Purgatoire, en effet, participe de la durée, il est soumis à la loi du temps. Or, après le jugement dernier, le monde ne peut plus être conçu que sous l'aspect de l'éternité. Il n'y a donc place que pour le Paradis et pour l'Enfer, parce que seuls le Paradis et l'Enfer sont éternels.

Ainsi s'achève l'histoire du monde. L'artiste, comme Vincent de Beauvais, l'a déroulée tout entière devant nous avec magnificence. Il nous a servi de guide à travers la durée, il nous a conduits depuis l'éveil du premier homme sous la main du Créateur jusqu'à son éternel repos dans le sein de Dieu.

1. Les exemples sont très nombreux : voussures de Laon, Amiens, N.-D. de Paris, Bourges (autour de la rose qui est au-dessus du tympan), Reims, etc. Nous avons expliqué ailleurs assez longuement (p. 259) le symbolisme de cette parabole, pour que nous n'ayons pas à y revenir ici.

2. V. de Beauv. *Spec. hist.* Epil., cap. CXVIII. Les deux arbres ainsi que les Vierges folles) se voient aussi au portail de Longpont.

CONCLUSION

I. Physionomie de chacune de nos grandes cathédrales.
II. L'ordonnance des sujets a été réglée par le clergé. — Les artistes sont les interprètes dociles de la pensée de l'Église. — Erreur de Viollet-le-Duc. — Les artistes laïques ne sont pas des révoltés.
III. La cathédrale œuvre de foi et d'amour.

I

Victor Hugo, dans un des chapitres de *Notre-Dame de Paris* où la lumière se mêle à tant d'ombre, disait : « Au moyen âge, le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre ». Nous avons démontré laborieusement ce que le poète avait senti avec l'intuition du génie.

Victor Hugo a dit vrai : la cathédrale est un livre. C'est à Chartres que ce caractère encyclopédique de l'art du moyen âge est le mieux marqué ; chacun des « *Miroirs* » y a trouvé sa place. La cathédrale de Chartres est la pensée même du moyen âge devenue visible ; il n'y manque rien d'essentiel. Ses dix mille personnages peints ou sculptés font un ensemble unique en Europe.

Plusieurs autres de nos grandes cathédrales étaient peut-être aussi complètes que celle de Chartres, mais le temps les a moins respectées. Nulle part, cependant, n'apparaît un effort aussi suivi pour embrasser tout l'univers. Tel chapitre seulement est développé à Amiens, tel autre à Bourges. Cette diversité n'est pas sans charme. Chacune de nos cathédrales — soit que les hommes l'aient réellement voulu ainsi, soit que le temps, en anéantissant les œuvres voisines, ait rompu l'équi-

libre — semble destinée à mettre plus particulièrement en relief une vérité, une doctrine.

Amiens est, en ce sens, une cathédrale messianique, prophétique. Les prophètes de la façade, jetés en avant des contreforts comme des sentinelles, observent l'avenir. Tout, dans cette œuvre grave, parle de l'avènement prochain d'un Sauveur.

Notre-Dame de Paris est l'église de la Vierge. Quatre portails sur six lui sont consacrés. Elle occupe le milieu de deux des grandes roses peintes : dans l'une, les saints de l'Ancien Testament, dans l'autre, le rythme des travaux, des mois, les figures des Vertus s'ordonnent par rapport à elle. Elle est le centre des choses. Nulle part elle ne fut plus aimée. Le XIIe siècle (porte sainte Anne), le XIIIe (porte de la Vierge), le XIVe (bas-reliefs du nord) la célébrèrent tour à tour sans se lasser.

La cathédrale de Laon est érudite. Elle semble mettre au premier rang la science. Les Arts libéraux, accompagnés de la Philosophie, sont sculptés à la façade et peints sur une des roses. Elle aime à présenter l'Écriture sous sa forme la plus mystérieuse. Elle cache les vérités du Nouveau Testament sous les symboles de l'Ancien. On sent que des docteurs fameux ont vécu à son ombre. Elle a, elle-même, la figure sévère d'un docteur.

Reims est la cathédrale nationale. Les autres sont catholiques, c'est-à-dire universelles, elle seule est française. Le baptême de Clovis emplit le haut du pignon. Les rois de France sont peints sur les vitraux de la nef. Sa façade est si riche qu'il est inutile de la décorer les jours de sacre. Des tentures de pierre sont sculptées au portail, de sorte qu'elle est toujours prête à recevoir les rois.

Bourges célèbre les vertus des saints. Ses vitraux illustrent la *Légende dorée*. La vie et la mort des apôtres, des confesseurs et des martyrs forment une couronne éblouissante autour de l'autel.

Le portail de Lyon raconte les merveilles de la création. Sens laisse entrevoir l'immensité du monde et la variété de

l'œuvre de Dieu. Rouen ressemble à un riche livre d'Heures, où Dieu, la Vierge et les saints occupent le milieu des pages, pendant que la fantaisie se joue dans les marges.

N'exagérons rien toutefois. Dans chaque cathédrale on devine le désir de donner un enseignement encyclopédique. Dans chacune, sans doute, un chapitre du « *Miroir* » semble développé de préférence, mais il est rare que les autres ne soient pas au moins indiqués.

Par les statues et les vitraux de l'église, le clergé du moyen âge essaya d'enseigner aux fidèles le plus grand nombre possible de vérités. Il sentait fort bien la puissance de l'art sur des âmes encore enfantines et obscures. Pour le peuple immense des illétrés, pour la foule qui n'avait ni psautier, ni missel, et qui ne retenait du christianisme que ce qu'elle en voyait, il fallait matérialiser l'idée, la revêtir d'une forme sensible. Au XIIe, au XIIIe siècle, la doctrine s'incarna à la fois dans les personnages des drames liturgiques, et dans les statues des portails. La pensée chrétienne, avec une puissance merveilleuse, se créa des organes. Là encore, Victor Hugo a vu juste. La cathédrale est un livre de pierre pour les ignorants que le livre imprimé a peu à peu rendu inutile. « Le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence ».

A la fin du XVIe siècle, le christianisme perd sa force plastique, devient intérieur.

II

Nul doute que l'ordonnance de ces grandes pages théologiques, morales, scientifiques n'ait été réglée par le clergé. Les artistes ne furent que les interprètes de la pensée de l'Église. Dès 787, les pères du second Concile de Nicée s'expriment en ces termes : « La composition des images religieuses n'est pas laissée à l'initiative des artistes : elle relève des principes posés par l'Église catholique, et de la

tradition religieuse » ; et plus loin : « L'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux Pères »[1].

C'est bien, en Orient, comme en Occident, au XIIIe, comme au VIIIe siècle, la doctrine de l'Église. L'étude des œuvres d'art, d'un sens souvent si profond, que nous avons passés en revue dans les précédents chapitres ne laisse aucun doute à cet égard. Quelle apparence que des peintres ou des sculpteurs aient imaginé des œuvres aussi savantes ? Je veux bien que les artistes du moyen âge aient eu quelque culture littéraire. Villard de Honnecourt savait le latin[2]. Mais de là à composer des vitraux théologiques comme celui de la Passion à Bourges ou à Chartres, il y a loin. Des verrières, comme celle du bon Samaritain (à Bourges et à Sens), où chaque épisode est accompagné de son interprétation symbolique, supposent la plus solide instruction doctrinale. Des ensembles comme le portail septentrional de Chartres (portail central), où chacune des grandes statues christophores personnifie une époque de l'histoire du monde, et symbolise l'attente des nations, n'ont pu être conçus que par des clercs. Ce sont des clercs qui ont ordonné, d'après le *Speculum Ecclesiae* d'Honorius d'Autun, le portail gauche (façade occidentale) de la cathédrale de Laon, où les héros de l'Ancien Testament nous sont présentés comme des figures de la Vierge. Ce sont des clercs encore qui ont composé le vitrail de Lyon, où chaque évènement de la vie du Sauveur est mis en parallèle avec un animal du *Bestiaire*, conformément à la doctrine du même Honorius d'Autun.

Partout on retrouve la main des hommes de l'École, des docteurs. D'humbles artistes, qui ne se distinguaient guère alors des artisans[3], auraient-ils eu l'idée d'aller emprunter à

1. Labbe. *Concil.* Tome VIII, col. 831. Syn. Nicaen. II.

2. Il écrit sur une page de son album : « Illud bresbiterium (presbyterium) invenerunt Vlardus de Hunecourt et Petrus de Corbia inter se disputando ».

3. Sur la condition des artistes au moyen âge quelques documents précieux ont été mis en lumière par Quicherat (*Mélang. d'arch. et*

Boèce l'image de la Philosophie, et de graver des lettres grecques sur la bordure de sa robe, ou d'aller chercher dans l'obscur Martianus Capella une description des sept Arts? Même dans les œuvres populaires, légendaires, où l'on pourrait croire que l'artiste a reproduit spontanément ce qu'il savait par cœur, on retrouve la direction de l'Église. N'avons-nous pas montré que les vitraux du Mans, où sont racontés quelques-uns des plus fameux miracles de la Vierge, n'étaient que la traduction d'un passage du *Lectionnaire*?

Dans toutes les œuvres que nous avons étudiées, nous avons reconnu des esprits familiers avec l'ensemble des sciences ecclésiastiques. Il ne faut pas oublier que chaque cathédrale était une école. Dans les chapitres se rencontraient les hommes les plus instruits du moyen âge, les maîtres les plus éminents. Les évêques étaient souvent d'anciens professeurs et des docteurs émérites. On ne peut douter qu'ils n'aient surveillé la décoration de leurs cathédrales, et qu'ils n'en aient tracé eux-mêmes le programme. Ils durent, dans bien des cas, remettre aux artistes de véritables « livrets ».

Aucun document de ce genre ne nous est parvenu pour l'époque qui nous occupe, mais nous en avons qui datent du xve siècle. En 1425, l'église de la Madeleine, à Troyes, fit faire une suite de tapisseries représentant l'histoire de sa sainte patronne. On se garda bien de laisser l'ordonnance des sujets à la fantaisie de l'artiste. « Frère Didier, jacobin, ayant extrait et donné par écrit l'histoire de sainte Madeleine, Jacquet le peintre en fit un petit patron sur papier. Puis Poinsète la couturière, et sa chambrière assemblèrent de grands draps de lit pour servir à exécuter les patrons qui furent peints par Jacques le peintre et Symon l'enlumineur ». Le frère jacobin revint à plusieurs reprises au cours du

d'Hist., tome II). Les artistes qui sculptent le jubé de la cathédrale de Troyes en 1382 sont traités comme de simples ouvriers. Ils travaillent du soleil levant au soleil couchant, « jusqu'à l'heure qu'ils pussent avoir soupe ». Un des maîtres de l'œuvre, Henri de Bruxelles, se marie en 1384 avec une fille de Troyes. La cérémonie lui fait perdre un jour : les chanoines le lui retranchent sur son salaire (p. 208 et suiv.).

travail pour s'assurer que le peintre restait fidèle à son livret. Il donnait des conseils, en « buvant le vin » avec les artistes [1].

Nous n'avons pas le mémoire du frère Didier, mais nous avons celui qu'un anonyme écrivit quelques années après dans une circonstance semblable. L'église Saint-Urbain de Troyes désirait avoir une suite de tapisseries retraçant à la fois l'histoire du pape Urbain et celle de saint Valérien et de son épouse, sainte Cécile. Un clerc (son érudition le prouve) écrivit, en puisant à diverses sources [2], un canevas d'une telle précision qu'il ne laissait rien à faire à l'imagination de l'artiste. Voici un passage de ce curieux manuscrit :

« Sera faict et pourtraict ung lieu et tabernacle comme à manière d'une belle chambre, dedans laquelle sera la dicte saincte Cécile humblement prosternée à deux genoux et les mains joinctes, faisant manière de prier Dieu. Et auprès d'elle sera le dict Valérian faisant grande admiration et regardant un ange ; lequel estant dessus leurs chefs tiendra deux coronnes faictes et pourtraictes de lys et de roses, desquelles il fera manière de asseoir et poser l'une sur le chef de saincte Cécile et l'aultre sur le chef du dict Valérian, son époux ; et de la bouche d'icelluy ange sortira un grand rosleau, auquel sera escript, si possible est, ou partye : Istas coronas mundo corde et corpore custodite, quia de paradiso Dei ad vos eas attuli, nec unquam marcescent, nec odorem amittent [3] ».

On peut conjecturer que l'usage de pareils livrets remonte jusqu'au commencement du moyen âge. Du XIIe siècle jusqu'à la Renaissance, l'Église ne s'est jamais relâchée de la surveillance qu'elle croyait devoir exercer sur les œuvres d'art.

D'un autre côté, nous avons vu que les artistes eux-mêmes avaient leurs traditions. Dans les représentations de l'Évan-

1. Ph. Guignard, *Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain de Troyes*. Troyes, 1851, in-8, p. IX.

2. Voir Ph. Guignard, *loc. cit.* L'anonyme se sert surtout du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et des *Chroniques* de saint Antonin, mais il connaît encore d'autres écrivains.

3. Ce latin est emprunté à Vincent de Beauvais.

gile on ne pouvait se départir de certaines règles immuables. L'enfant, dans la scène de la Nativité, devait être couché sur l'autel. Les trois Mages devaient représenter par leur extérieur les trois âges de la vie : jeunesse, maturité, vieillesse. Jésus sur la croix devait avoir sa mère à sa droite et saint Jean à sa gauche. Le centurion lui perçait le côté droit. Dans la scène de la Résurrection, le Sauveur devait sortir, la croix triomphale à la main, du tombeau grand ouvert. Il est inutile de multiplier ces particularités que nous avons étudiées en leur lieu. Ces traditions, nous l'avons dit, étaient probablement codifiées : un manuel écrit, ou tout au moins des modèles dessinés, les transmettaient d'atelier en atelier, de génération en génération. Or, ces traditions elles-mêmes sortaient de l'Église ; ces formules d'art avaient été élaborées par les moines artistes et théologiens du IXe, du Xe, du XIe siècle. Les manuscrits à miniatures permettent, sinon de remonter jusqu'à leur origine, au moins de suivre leurs progrès. Ainsi nous trouvons partout la pensée chrétienne et le dogme.

Il faut donc renoncer à faire de nos vieux artistes du moyen âge des esprits indépendants, inquiets, toujours prêts à secouer le joug de l'Église. Victor Hugo exprima le premier, dans *Notre-Dame de Paris*, cette idée si parfaitement fausse : « Le livre architectural, dit-il, n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome : il est à l'imagination, à la poésie, au peuple... Il existe à cette époque pour la pensée écrite en pierre un privilège tout à fait comparable à notre liberté de la presse : c'est la liberté de l'architecture. Cette liberté va très loin. Quelquefois un portail, une façade, une église tout entière présente un sens symbolique absolument étranger au culte, ou même hostile à l'Église..... Sous prétexte de bâtir des églises, l'art se développait dans des proportions magnifiques ».

En 1832, quand Victor Hugo écrivait ces lignes, on n'avait encore que des notions confuses sur l'iconographie du moyen âge ; mais, trente ans après, Viollet-le-Duc était moins excusable de soutenir le même paradoxe. Dans l'article de son

Dictionnaire qu'il a consacré à la sculpture, il reprend l'idée du poète : «L'art dans la société des villes, dit-il, devient au milieu d'un état politique très imparfait — qu'on nous passe l'expression — une sorte de liberté de la presse, un exutoire pour les intelligences toujours prêtes à réagir contre les abus de l'état féodal. La société civile vit dans l'art un registre ouvert, où elle pouvait jeter hardiment ses pensées sous le manteau de la religion : que cela fut réfléchi nous ne le prétendons pas, mais c'était un instinct..... Si l'on examine avec une attention profonde cette sculpture laïque du XIIIe siècle, si on l'étudie dans ses moindres détails, on y découvre bien autre chose que ce qu'on appelle le sentiment religieux. Ce qu'on y voit, c'est avant tout un sentiment démocratique prononcé dans la manière de traiter les programmes donnés (?), une haine de l'oppression qui se fait jour partout, et, ce qui est plus noble, et ce qui en fait un art digne de ce nom, le dégagement de l'intelligence des langages théocratiques et féodaux. Considérez ces têtes de personnages qui garnissent les portails de Notre-Dame. Qu'y trouvez-vous? L'empreinte de l'intelligence, de la prudence morale sous toutes ses formes. Celle-ci est pensive et sévère ; cette autre laisse percer une pointe d'ironie entre ses lèvres serrées. Là, sont ces prophètes du linteau de la Vierge, dont la physionomie méditative finit par vous embarrasser comme un problème. Plusieurs, animés d'une foi sans mélange, ont les traits d'illuminés ; mais combien plus expriment un doute, posent une question et la méditent[1] ».

Nous croyons avoir le droit, après la longue étude qui précède, de nous inscrire en faux contre une semblable théorie, que Viollet-le-Duc n'appuie d'ailleurs d'aucun fait.

Non, les artistes du moyen âge ne furent ni des révoltés, ni des « penseurs », ni des précurseurs de la Révolution[2]. Il est devenu inutile aujourd'hui de les présenter sous ce

1. *Dict. raison. de l'architect.* tome VIII, p. 144 et suiv., 1866.

2. Sur les associations d'ouvriers qui travaillèrent aux cathédrales, voir Schnaase, *Ann. arch.*, tome XI, p. 325. Nous apprenons que les

jour pour intéresser le public à leur œuvre. Il suffit de les montrer comme ils furent vraiment : simples, modestes, sincères. Ils nous plaisent mieux ainsi. Ils furent les interprètes dociles d'une grande pensée, qu'ils mirent tout leur génie à bien comprendre. Il leur fut rarement permis d'inventer. L'Église n'abandonna guère à leur fantaisie que les parties de pure décoration. Mais, là, leur puissance créatrice se déploie librement : pour orner la maison de Dieu ils lui tressent une couronne de toutes les choses vivantes. Les plantes, les animaux, toutes ces belles créatures qui éveillent la curiosité et la tendresse dans l'âme de l'enfant et du peuple, naissent sous leurs doigts. Par eux, la cathédrale est devenue un être vivant, un arbre gigantesque plein d'oiseaux et de fleurs. Elle ressemble moins à une œuvre des hommes qu'à une œuvre de la nature.

III

Dans la cathédrale tout entière on sent la certitude et la foi, nulle part le doute. Cette impression de sérénité la cathédrale encore aujourd'hui nous la donne pour peu que nous voulions nous y prêter.

Oublions pour une heure nos inquiétudes, nos systèmes. Allons vers elle. De loin, avec ses transepts, ses flèches et ses tours elle nous apparaît comme une puissante nef dont les arcs-boutants seraient les rames colossales. Elle semble en partance pour un long voyage. Toute la cité peut s'embarquer sans crainte dans ses robustes flancs.

Approchons-nous. Au porche nous rencontrons d'abord Jésus-Christ, comme le rencontre tout homme qui vient en ce monde. Il est la clef de l'énigme de la vie. Autour de lui, une réponse à toutes nos questions est écrite. Nous savons comment le monde a commencé et comment il finira. Des

francs-maçons allemands, encore à la fin du XVe siècle, étaient tenus de communier chaque année sous peine d'exclusion.

statues, dont chacune est le symbole d'un âge du monde, nous en mesurent la durée. Tous les hommes dont il importe que nous connaissions l'histoire, nous les avons sous les yeux. Ce sont ceux qui, sous l'Ancienne ou la Nouvelle Loi, furent des types de Jésus-Christ : car les hommes n'existent qu'autant qu'ils participent à la nature du Sauveur. Les autres, rois, conquérants, philosophes, ne sont que des noms, des ombres vaines. Ainsi le monde et l'histoire du monde nous deviennent clairs.

Mais notre histoire à nous-même est écrite à côté de celle de ce vaste univers. Nous y apprenons que notre vie doit être un combat : lutte contre la nature à chaque mois de l'année, lutte contre nous-même à tous les instants, éternelle Psychomachie. A ceux qui ont bien combattu, des anges, du haut du ciel, tendent des couronnes.

Y a-t-il place ici pour un doute, ou seulement pour une inquiétude de l'esprit ?

Pénétrons dans la cathédrale. La sublimité des grandes lignes verticales agit d'abord sur l'âme. Il est impossible d'entrer dans la grande nef d'Amiens sans se sentir purifié. L'église par sa seule beauté agit comme un sacrement. Là encore nous retrouvons une image du monde. La cathédrale, comme la plaine, comme la forêt, a son atmosphère, son parfum, sa lumière, son clair-obscur, ses ombres. Sa grande rose, derrière laquelle le soleil se couche, semble être, aux heures du soir, le soleil lui-même, prêt à disparaître à la lisière d'une forêt merveilleuse. Mais c'est un monde transfiguré où la lumière est plus éclatante que celle de la réalité, où les ombres sont plus mystérieuses. Déjà nous nous sentons au sein de la Jérusalem céleste [1], de la cité future. Nous

1. C'est bien ainsi que le moyen-âge définit l'église. L'acte par lequel le chapitre de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen décide de continuer l'église commence ainsi : « Urbem beatam Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas non saxorum molibus sed ex vivis lapidibus, quæ virtutum soliditate firmatur et sanctorum societate nunquam dissolvenda extruitur, sacro sancta militans Ecclesia mater nostra per manu factam et materialem basilicam repræsentat. (Quicherat, *Mélang.* Tome II, p. 217). Jean

en goûtons la paix profonde. Le bruit de la vie se brise aux murs du sanctuaire et devient une rumeur lointaine. Voilà bien l'arche indestructible, contre laquelle les vents ne prévaudront pas. Nul lieu au monde n'a empli les hommes d'un sentiment de sécurité plus profonde.

Ce que nous sentons encore aujourd'hui, combien plus vivement le sentirent les hommes du moyen-âge. La cathédrale fut pour eux la révélation totale. Parole, musique, drame vivant des mystères, drame immobile des statues, tous les arts s'y combinaient. C'était quelque chose de plus que l'art, c'était la pure lumière avant qu'elle ait été divisée en faisceaux multiples par le prisme. L'homme, enfermé dans une classe sociale, dans un métier, dispersé, émietté par le travail de tous les jours et par la vie, y reprenait le sentiment de l'unité de sa nature. Il y retrouvait l'équilibre et l'harmonie. La foule, assemblée pour les grandes fêtes, sentait qu'elle était elle-même l'unité vivante. Elle devenait le corps mystique du Christ dont l'âme se mêlait à son âme. Les fidèles étaient l'humanité, la cathédrale était le monde et l'esprit de Dieu emplissait à la fois l'homme et la création. Le mot de saint Paul devenait une réalité : on était, on se mouvait en Dieu. Voilà ce que sentait confusément l'homme du moyen âge, au beau jour de Noël ou de Pâques, quand les épaules se touchaient, quand la cité tout entière emplissait l'immense église.

Symbole de foi, la cathédrale fut aussi un symbole d'amour. Tous y travaillèrent. Le peuple offrit ce qu'il avait : ses bras robustes. Il s'attela aux chars, porta les pierres sur ses épaules. Il eut la bonne volonté du géant saint Christophe [1]. Le

de Jandun qui, en 1323, décrivit Notre-Dame de Paris dit en parlant de la chapelle de la Vierge qui est derrière le chœur : « En y entrant on se croit ravi au ciel et introduit dans une des plus belles chambres du Paradis ». *De Laudib. Paris.* (Edit. Leroux de Lincy, Paris, 1856-60).

1. Sur l'empressement du peuple à travailler aux cathédrales voir la lettre de Hugues archevêque de Rouen, *Patrol.*, tome 192, col. 1133, et la lettre d'Haimon abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, L. Delisle, *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 5e série, tome I.

bourgeois donna son argent, le baron sa terre, l'artiste son génie. Pendant plus de deux siècles toutes les forces vives de la France collaborèrent. De là, la vie puissante qui rayonne de ces œuvres éternelles. Les morts même s'associaient aux vivants. La cathédrale était pavée de pierres tombales. Les générations anciennes, les mains jointes sur leurs dalles funèbres, continuaient à prier dans la vieille église. En elle le passé et le présent s'unissaient en un même sentiment d'amour. Elle était la conscience de la cité.

Il faut comparer l'art du moyen âge à l'art des siècles suivants, du XVIe et du XVIIe, pour en sentir toute la grandeur. D'un côté un art national, né de la pensée et de la volonté communes, de l'autre un art d'importation qui n'a aucune racine profonde. Comment le peuple s'intéresserait-il à Jupiter, à Mars, à Hercule, aux héros de la Grèce et de Rome, aux douze Césars qui désormais prennent la place des douze apôtres? Il cherche, ce peuple naïf, saint Jacques avec son bourdon, il veut voir sainte Anne, les clefs pendues au côté comme une bonne ménagère, apprenant à lire à la petite Marie, et on lui montre Mercure et son caducée, Cérès et Proserpine. D'ailleurs, ces œuvres raffinées ne sont pas faites pour lui : elles sont destinées à orner le cabinet d'un riche financier, ou la terrasse d'un château royal. Les Mécènes, les amateurs apparaissent. L'art se met au service des caprices d'un particulier.

Au XIIIe siècle, riches et pauvres ont les mêmes joies artistiques. Il n'y a pas d'un côté le peuple et de l'autre une classe de prétendus connaisseurs. L'Église est la maison de tous, l'art traduit la pensée de tous. C'est pourquoi, si notre art du XVIe ou du XVIIe siècle nous apprend peu de chose de la pensée profonde de la France de ce temps-là, notre art du XIIIe siècle, au contraire, exprime pleinement une civilisation, un âge de l'histoire. La cathédrale peut tenir lieu de tous les livres.

Et ce n'est pas seulement le génie de la chrétienté, c'est le génie de la France qui éclate ici. Sans doute, les idées qui

ont pris corps dans nos cathédrales ne nous appartiennent pas en propre : elles sont le patrimoine commun de l'Europe catholique. Mais la France se reconnaît à sa passion de l'universel. Seule, elle a su faire de la cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. Ce qui appartient encore à la France, c'est l'ordre admirable qu'elle a imposé à cette multitude d'idées comme une loi supérieure. Les autres cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ni les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre qui puisse se comparer à Chartres. Nulle part on ne trouve une pareille richesse de pensée. Si l'on songe à tout ce que les guerres religieuses, le mauvais goût, et les révolutions ont détruit dans nos cathédrales, la riche Italie elle-même paraîtra pauvre [1].

Quand donc voudrons-nous comprendre que, dans le domaine de l'art, la France n'a jamais rien fait de plus grand ?

1. Il y aurait à faire une intéressante statistique des grandes œuvres du moyen âge qui ont été détruites en 1562 par les guerres de religion, au XVIIIe siècle par les chapitres, en 1793 par la Révolution, et au commencement de notre siècle par la bande noire ; on comprendrait alors quelle prodigieuse puissance artistique il y a eu chez nous au moyen âge.

FIN

APPENDICE

LISTE DES PRINCIPALES ŒUVRES CONSACRÉES A LA VIE DE JÉSUS-CHRIST (FIN DU XIIe, XIIIe et XIVe SIÈCLE)

Notre Dame de Paris

— Portail septentrional. On y voit sculpté le cycle de l'Enfance depuis la Nativité jusqu'à la Fuite en Egypte (fin du XIIIe s.).

— Sculptures de la clôture du chœur. Série évangélique très typique. Il manque une partie de la Passion qui a été détruite. On voit : la Visitation, la Nativité, les Bergers, les Mages, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte, la Présentation au Temple, Jésus et les docteurs, le Baptême de Jésus, les Noces de Cana, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Lavement des pieds, le Jardin des Oliviers, (Lacune), le Noli me tangere, le Christ et les trois Maries, l'Apparition aux apôtres, les Disciples d'Emmaüs, l'Incrédulité de saint Thomas, la Pêche miraculeuse, Jésus et les apôtres (XIVe s.).

Sainte-Chapelle

A la Sainte-Chapelle, où tout l'Ancien Testament est raconté, il n'y a que deux vitraux consacrés à Jésus-Christ. C'est, comme d'habitude, le vitrail de l'Enfance (la légende de saint Jean l'Évangéliste complète le vitrail) et le vitrail de la Passion (dans l'axe), (XIIIe s.).

Chartres

— Au portail vieux, des chapiteaux historiés nous montrent la vie de Jésus Christ représentée suivant la formule que nous avons indiquée : Enfance (Nativité, Bergers, Mages, Fuite en Egypte, Massacre des Innocents, Circoncision, Jésus et les docteurs). —

Vie publique. (Baptême, Tentation). — Passion, (Entrée à Jérusalem, Cène, Lavement des pieds, Jésus au Jardin des Oliviers, Mise au tombeau, les Saintes femmes au tombeau, les Pélerins d'Emmaüs, Apparition aux apôtres). Quelques chapiteaux ont été intervertis. (XIIe s.)

— Vitraux consacrés à la vie de J.-C. au dessus du portail occidental. On y voit les scènes ordinaires. Dans le premier : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, les Bergers, les Mages, le Massacre des Innocents, la Présentation, la Fuite en Egypte, le Baptême, l'Entrée à Jérusalem.

Dans le second : la Transfiguration, la Cène, le Lavement des pieds, la trahison de Judas, la Flagellation, la Crucifixion, la Mise au tombeau, la Résurrection, les Apparitions à la sainte Vierge, à Madeleine, aux disciples d'Emmaüs (XIIe s.).

— Un vitrail du pourtour du chœur consacré à la Vierge montre, en outre, le miracle de Cana et la Transfiguration (XIIIe s.).

Bourges

— Vitrail de la Passion depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Descente aux limbes (XIIIe s.).

— Sculptures du jubé. Elles étaient consacrées à la Passion, à la Résurrection, à la Descente aux enfers, comme le prouvent les beaux fragments conservés au Louvre et au Musée de Bourges (fin du XIIIe ou commencement du XIVe s.).

Tours

— Vitrail de l'Enfance représentant à la fois l'arbre de Jessé et les scènes de l'Enfance de J-C. (Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des Bergers, des Mages, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte). (XIIIe s.).

— Vitrail de la Passion (Entrée à Jérusalem, la Cène, le Baiser de Judas, la Flagellation, le Portement de croix, Jésus en croix, Mise au tombeau, Limbes, Saintes femmes au tombeau, Noli me tangere). (XIIIe s.).

Ces deux vitraux ont été publiés par Machaud et Bourrassé : *Verrières du chœur de Tours*, VII et VIII. Les deux suivants qui se trouvent dans la chapelle absidale placée dans l'axe de l'église n'ont pas été publiés :

— Vitrail de l'Enfance : (Annonciation, Visitation, Nativité,

l'Ange et les Bergers, les Mages en voyage, les Mages devant Hérode, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Départ des Mages en bateau, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte). (XIIIe s.).

— Vitrail de la Passion : (Cène, Lavement des pieds, Jardin des Oliviers, Flagellation, Jésus devant Pilate, Portement de croix, Crucifixion, Sortie du tombeau, Descente aux Limbes, Saintes femmes au tombeau, Noli me tangere, Pelerins d'Emmaüs, Incrédulité de saint Thomas, Pasce oves). (XIIIe s.).

Sens

— Vitrail de l'Enfance. (Nativité, Bergers, Fuite en Égypte) (XIIIe s.).

— Vitrail de la Passion (de l'Entrée à Jérusalem à l'Ascension) (XIIIe s.).

Laon

— Vitrail de l'Enfance. Au chevet. Toute l'Enfance de Jésus-Christ jusqu'à la Fuite en Égypte, avec quelques figures de l'Ancien Testament se rapportant à la Vierge (XIIIe s.).

— Vitrail de la Passion. Au chevet. Depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à l'Ascension (XIIIe s.).

Rouen (Cathédrale)

— Vitrail de la Passion (depuis la Cène). Publié par Cahier, *Vitraux de Bourges*, Étude XII (XIIIe s.).

Châlons-sur-Marne

— *A la Cathédrale*. Vitrail contenant à la fois l'Enfance (trois scènes) et la Passion (une seule) (XIIIe s.). Publié par Cahier, *Vitraux de Bourges*, Étude XII.

— *A Notre-Dame*, (chœur, chapelle du nord) un vitrail du XIIIe siècle est consacré à l'Enfance (Nativité, Fuite en Égypte, les Mages).

Troyes

— *A la Cathédrale*. Vitrail de l'Enfance (Annonciation, Mages, Présentation) (XIIIe s.).

— *A Saint Urbain*. Vitraux consacrés à la Passion depuis l'Entrée à Jérusalem. (XIVe s.)

Reims (cathédrale)

— Vitrail de la Passion (à l'abside). Jésus en croix et, au-dessus, dans les sept compartiments d'une rose, sept épisodes de la Passion. (XIIIe s.).

— Sculptures de la façade (voussures du portail de gauche, gâble et contrefort). On voit : la Tentation, l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des pieds, le Jardin des Oliviers, le Baiser de Judas, la Flagellation, Jésus en croix (dans le gâble), les Limbes, les Disciples d'Emmaüs. (XIVe s.).

— Sculptures de l'intérieur (même portail). Nous avons vu que par une singularité, dont il n'y a pas d'autre exemple au moyen âge, ces sculptures représentaient Jésus et la Samaritaine, et, en plusieurs scènes, Jésus guérissant la belle mère de saint Pierre. Nous avons émis l'idée que ces sculptures pouvaient avoir été copiées sur un sarcophage antique. Jésus, en effet, est représenté imberbe. (XIVe s.).

Beauvais

— Vitrail de l'Enfance (dans la chapelle de la Vierge). On voit : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, les Bergers, les Mages, la Présentation au Temple, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, la Chute des Idoles (le panneau qui représente le mariage de la Vierge est moderne). (XIIIe s.).

Amiens

— Dans la chapelle de la Vierge, deux vitraux du XIIIe siècle étaient consacrés à l'Enfance et à la Passion de Jésus-Christ, mais ces vitraux ont été tellement restaurés qu'ils n'ont plus de valeur archéologique.

Clermont-Ferrand

— Dans une chapelle du chœur (cinquième chapelle à droite, aujourd'hui chapelle de la bonne mort), ornée de vitraux du XIIIe siècle, on voit l'Enfance de J-C. et toute la Passion depuis la Cène. Un panneau représentant saint Pierre crucifié la tête en bas a été introduit dans ce vitrail à la suite d'une restauration.

Bayeux

— Le portail de gauche de la cathédrale (façade occidentale) montre dans le tympan toute la Passion depuis la Cène et le Lavement des pieds (XIVe s.).

Dol

— Le grand vitrail qui remplit le chevet contient des scènes très variées empruntées à l'Ancien Testament, à la *Légende dorée*. Deux compartiments sont consacrés, l'un à l'Enfance (Annonciation, Nativité, Bergers, Mages), l'autre à la Passion (Entrée à Jérusalem, Cène, Passion tout entière depuis la Flagellation. Descente de croix, Saintes femmes au tombeau, Noli me tangere). (XIIIe s.).

Strasbourg

— La façade de Strasbourg nous montre, au tympan du portail de gauche, l'Enfance de J.-C., et, au tympan du portail central, toute la Passion depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à l'Ascension. Toutes ces figures détruites du temps de la Révolution ont été refaites mais d'après d'anciens dessins.

— Le bas-côté méridional conserve une série de grands vitraux consacrés à la Vie de J.-C. On y voit non seulement l'Enfance et la Passion, mais encore sa vie publique et ses *miracles*. A vrai dire cette vie de Jésus, qui serait si insolite au XIIIe siècle, n'appartient plus à la période qui nous occupe. Les vitraux de Strasbourg sont des dernières années du XIVe siècle ou des premières années du XVe. Ils échappent déjà à l'antique discipline.

Le Mans

Vitrail de la Passion. — Vitrail de l'Enfance.

— Dans les œuvres d'art décoratif les mêmes principes sont appliqués. La vie de Jésus-Christ est résumée en quelques scènes typiques qui sont précisément celles que nous avons indiquées. La fameuse châsse d'Aix-la-Chappelle, ou châsse des Grandes Reliques, (XIIIe siècle), nous montre : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, les Bergers, les Mages, la Présentation au Temple, le Baptême, la Tentation, la Cène, la Crucifixion, la Descente de croix, la Mise au Tombeau.

— Plusieurs crosses en bois, sculptées au XIIe siècle, crosse de saint Gibrien, de saint Gauthier, de saint Aubin représentent la vie de Jésus-Christ avec beaucoup de détails. Mais on n'y trouve pas autre chose que les scènes traditionnelles. (Voir *Congrès ar-*

chéolog. Reims, 1861, p. 160). Ces scènes sont les suivantes : Annonciation, Visitation, Nativité, Voyage des Mages, Adoration des Mages, l'Ange et les Mages, Présentation au Temple, Massacre des Innocents, Fuite en Egypte, Baptême de J.-C., Tentation, Entrée à Jérusalem, Lavement des pieds, Cène, Jardin des Oliviers, Flagellation, Portement de Croix, Crucifiement, Mise au tombeau, Résurrection, les Limbes, Apparition aux saintes femmes, à Madeleine, aux disciples d'Emmaüs, à saint Thomas, Ascension, Descente du Saint-Esprit. (Les Apparitions ne se voient pas sur le bâton de saint Gibrien).

— Les miniaturistes obéissent à la même pragmatique. Nous signalerons d'abord une série de trente gouaches de la fin du XIIe siècle, conservées à saint Martin de Limoges, et publiées par le Cte de Bastard en 1879 sous le titre de « *Histoire de J.-C. en figures* ». Cette série est très intéressante pour nous. L'artiste, que rien ne gênait ou ne limitait, n'a pourtant pas fait une œuvre narrative. Il a choisi les scènes traditionnelles de la vie de J. C. : Scènes de l'Enfance, Baptême, Tentation, Entrée à Jérusalem, Cène, Passion, Résurrection (les Saintes femmes au tombeau), les Apparitions, l'Ascension.

— Quant aux manuscrits proprement dits ils contiennent généralement, avec plus ou moins de développement, les deux cycles, cycle de l'Enfance et cycle de la Passion. Donnons quelques exemples :

B. Nat. lat. 9428 (IXe s.). Sacramentaire de Drogon, le cycle de l'Enfance et le cycle de la Passion, plus la Tentation correspondant au carême (f° 41).

B. Nat. lat. 17325 (XIe s.). Evangiles pour différentes fêtes. Les deux cycles.

B. Nat. lat. 17961. (XIIe s.). Psautier. L'Enfance. La Vie publique (Baptême). La Passion. (Baiser de Judas).

B. Nat. lat. 833 (XIIe s.). Missale. Les deux cycles.

— lat. 1073 (XIIe s.). Psautier. Les deux cycles.

— lat. 1328 (XIIe s.). Psautier. Cycle de l'Enfance.

— lat. 1077 (XIIIe s.). Psautier. Les deux cycles.

— lat. 10434 XIIIe s.). Psautier. Enfance. Passion.

— franç. 183 (XIIIe s.). Légende dorée. Les deux cycles.

B. Nat. franç. 185 (XIVe s.). Lég. dorée. Les deux cycles.

— lat. 10484 (XIVe s.). Bréviaire de Belleville. Les deux cycles.

— lat. 1394 (XIVe s.). Psautier. Cycle de l'Enfance.

Mazarine. 414 (XIIIe s.). Missel. Annonciation, Résurrection, Ascension. Descente du Saint-Esprit.

Mazarine. 416 (XIVe s.). Missel. Cycle de l'Enfance et de la Passion.

Mazarine. 419 (XIVe s.). Missel. Les deux cycles.

— 412 (XVe s.). Missel de Paris. Les deux cycles.

— 420 (XVe s.). Missel de Poitiers, une miniature pour la Nativité (Noël) une pour la Résurection (Pâques).

Nous citerons en terminant le *Catalogue des manuscrits illustrés du British Museum* de Walter de Gray, Birch et Henry Jenner Londres, 1879. Les miniatures sont groupées par sujets, or, tandis que le catalogue des scènes de l'Enfance et de la Passion de Jésus-Christ remplit des longues pages, on remarque que les scènes de la Vie publique (miracles, prédication), si elles ne font pas tout à fait défaut, ne sont signalées que dans un très petit nombre de manuscrits.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Page XII, ligne 27, *glosse ordinaire* ; lisez : glose ordinaire.

Page XIII, ligne 20, *glosse ordinaire* ; lisez : glose ordinaire.

Page 6, ligne 15, *vers les temps du concile* ; lisez : vers le temps du concile.

Page 22, note, ligne 2, *les chapitres V* ; lisez : le chapitre V.

Page 76, ligne 8 et ligne 14, *Villart de Honnecourt* ; lisez : Villard de Honnecourt.

Page 87, entête du chapitre, *Martianius Capella* ; lisez : Martianus Capella.

Page 113, ligne 17, *la Rhéthorique* ; lisez : la Rhétorique.

Page 133, *Livre II* ; lisez : Livre III.

Page 180, ligne 8, *es* ; lisez : est.

Page 189, ligne 17, *Wiremuth* ; lisez : Weremouth.

Page 262, ligne 8, *ou* ; lisez : où.

Page 312, note 1, ligne 4, *et de Jean* ; lisez : de Jean.

Page 313, note, ligne 2, *accompagné* ; lisez : accompagnée.

Page 333, note 3, ligne 5, *Souliac* : lisez : Souillac.

Page 355, ligne 21, *saint François de Salles* ; lisez : saint François de Sales.

Page 369, ligne 8, *saint Juslien* ; lisez : saint Julien.

Page 383 ; ajoutez à la note 1 : l'histoire de la conversion de saint Paul d'après les *Actes* (IX, 1-19) se voit aux linteaux du portail de gauche et du portail de droite de la façade de Reims. Portail de gauche : saint Paul foudroyé sur le chemin de Damas ; portail de droite : saint Paul frappé de cécité, guéri par Ananie.

Page 399, ligne 21 ; ajoutez : A l'histoire de saint Remi se trouve bizarrement mêlée (3e ligne en commençant par le bas)

l'histoire de Lazare. Il est impossible de ne pas reconnaître Lazare sur son fumier, ses trois amis, sa femme qui se bouche le nez. On ne trouve rien dans l'*Histoire de l'Église de Reims* de Flodoard, à laquelle tout le tympan a été emprunté, qui puisse expliquer la présence de Lazare. Ces sculptures semblent imitées d'un sarcophage chrétien dont on voit quelques restes au musée.

Page 445, ligne 7, *évêque de Reims* ; lisez : archevêque de Reims.

Page 460, ligne 21, *Mayence Petit* ; lisez : Maxence Petit.

Page 461, note 3, *côté nord* ; lisez : côté sud.

Page 461, ligne 29, *septentrional* ; lisez : méridional.

Page 463, ligne 1, *sur le mur du nord* ; lisez : sur le mur du sud.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

Acta Sanctorum.

Adams, *Recueil de sculptures gothiques*, Paris, 1856, in-4.

Adeline (J.), *Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, in-12.

Album de Villard de Honnecourt, publié par Lassus, Paris, Imp. imp., 1858, in-4.

Annales archéologiques.

Annales de la Société archéologiques de Bruxelles.

Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, Paris, 1888, in-8.

L'Art (Revue).

Auber (l'abbé), *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, Paris, 1871, 3 vol. in-8.

Auber (l'abbé), *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1849, in-8.

D'Ayzac (Mme F.), *Les statues du porche septentrional de Chartres*, suivi des *Quatre animaux mystiques*, Paris, 1849, in-8.

Barbier de Montault (Mgr), *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, 1890, 2 vol. in-8.

Barrière-Flavy, *Etude sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France*, Toulouse-Paris, 1893, in-4.

De Bastard, *Calalogue sommaire* (inédit) *des miniatures des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, B. N., nouv. acq. franç. 5811 5812.

De Bastard, *Documents archéologiques* (inédits), au Cabinet des Estampes.

De Bastard, *Etudes de symbolique chrétienne*, Paris, Imp. impér., 1861, in-8.

Batiffol (l'abbé), *Anciennes littératures chrétiennes*, Paris, 1897, in-12.

Batiffol (l'abbé). *Histoire du bréviaire romain*, Paris, 1894, in-12.

Bauhin, *De plantis a divis sanctisve nomen habentibus*, Bâle, 1591, in-12.

De Baye, *L'industrie Anglo-Saxonne*, Paris, 1889, in-8.

De Baye, *L'industrie longobarde*, Paris, 1888, in-8.

Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, 1893, in-8.

Bégule (L.) et Guigue (C.). *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, in-fol.

Berger (Samuel), *La Bible française au Moyen-âge*, Paris, 1884, in-8.

Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, Paris, Imp. Royale, 1836, in-8.

Bibliothèque de l'Ecole des Chartes.

Bonnault d'Houet, *Le pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle au XVIIIe siècle*, Montdidier, 1890, in-8.

Bordier, *Catalogue* (inédit) *des miniatures des manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, B. N. nouv. acq. franç. 5813, 5814, 5815.

Boutaric, *Vincent de Beauvais et la connaissance de l'antiquité au XIIIe siècle, dans la Revue des questions historiques*, tome XVII.

Bouxin (l'abbé), *La cathédrale Notre-Dame de Laon*, Laon, 1890, in-8.

Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, (section d'archéologie).

Bulletin monumental.

Bulliot et Thiollier, *La mission et*

le culte de Saint-Martin dans le pays Éduen, Paris, 1892, in-8.

Bulteau (l'abbé), *Description de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1850, 1 vol. in-8.

Bulteau (l'abbé), *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1891, 2 vol. in-8 (en cours de publication).

Le Cabinet historique, (Revue).

Cahier, *Les Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, Paris, 1866-68, 2 vol. in-4.

Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie et d'histoire*. Paris, 1874-1877, 4 vol. in-fol.

Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, 1847-56, 4 vol. in-fol.

Cahier et Martin, *Vitraux peints de Saint-Etienne de Bourges*, Paris, Poussielgue, 1842-44, in-fol.

Cartulaire de Notre-Dame de Chartres, publié par E. de Lespinois et L. Merlet, Chartres, 1862-65, 3 vol. in-4.

Cartulaire de Saint-Père de Chartres, publié par Guérard, dans les *Documents inédits de l'histoire de France*.

Cartulaire de Notre-Dame de Paris, publié par Guérard dans les *Documents inédits de l'histoire de France*.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France.

Du Cange, *Traité du chef de Saint Jean-Baptiste*, Paris, 1665, in-4.

Cerf (le chanoine), *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, Reims, 1861, 2 vol. in-8.

Cerf (le chanoine), *Etudes sur quelques statues de Reims*, Reims, 1886, in-8.

Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen-âge*, Paris, 1876, in-12.

Chevalier (Ulysse), *Poésies liturgiques traditionnelles de l'église catholique en Occident*, Tournai, 1893, in-12.

Clerval (l'abbé), *Les écoles de Chartres au moyen-âge*, Paris, 1895, in-8.

Clerval (l'abbé), *l'Enseignement des Arts libéraux à Chartres et à Paris, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres*, Paris, 1889, brochure.

Congrès archéologiques de France.

Collin de Plancy, *Dictionnaire des reliques* Paris, 1821, 3 vol. in-8,

Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, Livorno, 1870.

Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens*. Paris-Amiens, 1868-75, 5 vol. in-8.

Courajod et Marcou, *Catalogue raisonné du musée du Trocadéro*, Paris, 1892, in-8.

Crosnier (l'abbé), *Iconographie chrétienne*, Caen, 1848, in-8.

L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, Paris, 1868-1881, 3 vol. in-4.

Detzel (H.), *Christliche Iconographie*, Fribourg en Brisgau, 1894-1896, 3 vol. in-8.

Didot, *Des apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870, in-8.

Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris, 1844, in-4.

Didron et Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont Athos*, Paris, 1845, in-8.

Douhaire, *Cours sur les Apocryphes*, dans l'*Université catholique*, tomes IV et V.

Duchesne (l'abbé), *Les origines du culte chrétien*, Paris, 1889, in-8.

Eicken (H. von), *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*, Stuttgart, 1887, in-8.

Fabricius, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Hambourg, 1719.

Farcy (de), *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers*, Lille, 1889.

Faucon (Maurice), *La librairie des papes d'Avignon*, Paris, 1886, 2 vol. in-8.

Fita (le P.), *Codex de Compostelle*, Paris, 1882, in-12.

Fleury, *Antiquités et monuments de l'Aisne*, Paris-Laon, 1877-1882, 4 vol. in-8.

Florival et Midoux, *Les vitraux de Laon*, Paris, 1882-91, in-4.

Forgeais, *Plombs historiés*, 4 séries, Paris, 1861, 1862-65, in-8.

Frimmel, *die Apocalypse in der Bilderhandschriften des Mittelalters*, Vienne, 1885.

Gaussin, *Portefeuille archéologique de la Champagne*, Bar-sur-Aube, 1865, in-4.

Gazette archéologique.

Gazette des beaux arts.

Germain (Michel), *Histoire de*

Notre-Dame de Soissons. Paris, 1675, in-4.

Giry, *Manuel de diplomatique*, Paris, 1894, in-8.

Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, Florentiæ, 1759, 3 vol. in-fol.

Grimoüard de Saint Laurent, *Guide de l'art chrétien*. 6 vol., Paris et Poitiers, 1872-73, in-8.

Guénebault, *Dictionnaire iconographique*, 1850 (collection Migne).

De Guilhermy, *Description de Notre-Dame de Paris*, Paris, 1856, in-12.

De Guilhermy. *Description de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1887, in-12.

Guéranger (Dom), *L'année liturgique*, Paris, 1888, 12 volumes in-12.

Guignard, *Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain de Troyes*, Troyes, 1851, in-8.

Harnack, *Geschichte der altchristlichen Litteratur*, Leipzig, 1893, in-8.

Hauréau, *Histoire de la philosophie Scolastique*, Paris, 1872-80, 2 vol. in-8.

Hauréau, *Les œuvres de Hugues de Saint-Victor*, Paris, 1886, in-8.

Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*, Francfort, 1839.

Histoire littéraire de la France.

Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*, Le Mans, 1868, in-fol.

Iahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande, Bonn.

Jamesson (Mrs). *Sacred and legendary art*, 2 vol. Londres, 1874.

Jessen, *die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, Berlin, 1883.

Jourdain et Duval, *Le portail Saint Honoré ou de la Vierge dorée à la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1844, in-8.

Kraus (F. X.). *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg en Brisgau, 1er vol. 1895, 2e vol. 1897, in-8.

Laib und Schwarz, *Biblia pauperum*, Fribourg en Brisgau, 1896, 2e édition.

Lambin, *La flore gothique*, Paris, 1893, in-8.

Lambin, *Les Eglises des environs de Paris étudiées au point de vue de la flore*, Paris, 1895, in-8.

De Lasteyrie (F.). *Histoire de la peinture sur verre*, Paris, 1838-58, in-fol.

De Lasteyrie (R.) et Lefèvre Pontalis, *Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes*, Paris, 1888, Imp. nat., in-4 (en cours de publication).

Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Strasbourg, 1889.

Lavergne, *Les chemins de Saint Jacques en Gascogne*, Bordeaux, 1887, in-8.

Lebeuf (abbé), *Histoire de tout le diocèse de Paris*, Ed. Cocheris, Paris, 1863-75, 4 vol. in-8.

Lebeuf, *Dissertation sur les anciens cimetières*.

Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, Tours, 1890, 2e édit.

Ledeuil, *Notice sur Semur en Auxois*, Semur, 1886, in-12.

Lenoir (Alexandre). *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français*, An X, 6e édit.

Lenoir, *Statistique monumentale de Paris*, Paris, 1861-75, in-4.

De Lépinois, *Histoire de Chartres*, Chartres, 1854, in-8.

Leroux de Lincy, *le livre des proverbes français*, Paris, 1842, 2 vol. in-18.

De Lespinasse (R.), *Les métiers et les corporations de la ville de Paris*, Paris, 1884, 2 vol. in-4.

Lévy et Capronnier, *Histoire de la peinture sur verre*, Bruxelles, 1855, in-4.

Lindenschmitt, *Die Alterthümer unnserer heidnischen Vorzeit*, Mainz, 1858.

De l'Isle (dom Joseph), *Histoire de la vie et du culte de saint Nicolas*, *Nancy*, 1745, in-12.

Longnon, *Documents parisiens, sur l'iconographie de Saint-Louis*, Paris, 1882, in-8.

Lübke. *Geschichte der Plastik*, Leipzig. 1880, in-4.

Marchand et Bourassé, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, Paris, 1849, in-fol.

De Mas-Latrie (Le Cte), *Trésor de chronologie*, Paris, 1889, in-fol.

Maury, *Essai sur les légendes* pieuses du moyen-âge. Paris, 1843, in-8.

Mason Neale et Benj. Webb, *Du symbolisme dans les églises du moyen-âge*, (traduct.), Tours, 1874, in-8.

Des Meloizes, *Vitraux de Bourges*

postérieurs au XIIIe siècle, Lille, 1897.

Mémoires de la Société de l'histoire de Paris.

Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie.

Mémoires de la Société des Antiquaires de France.

Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie.

Menzel, *Christliche Symbolik*, Regensburg, 1854, 2 vol., in-8.

Du Méril (E.). *Poésies latines du moyen-âge*, Paris, 1847.

Mérimée, *Les peintures de Saint-Savin*, Paris, 1845, in-fol.

Migne (collection), *Dictionnaire des Apocryphes*, 1858, 2 vol. in-4.

Molanus, *De historia sanctarum imaginum et picturarum*, 1580. Edit. de Louvain 1771.

Molinier (Em.). *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, 1er vol. *Ivoires*, Paris, 1896, in-fol.

Molinier, *Les Manuscrits*, Paris, 1892, in-12.

Molinier, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie.*

Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, Paris, 1729-1733, 5 vol. in-fol.

Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1790, in-4.

Mortet, *Etude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris*, Paris, 1888, in-8.

Le Moyen-Age (Revue).

Müntz (E.). *Etudes iconographiques sur le moyen âge*, Paris, 1887, in-12.

Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, Vienne, 1886-1888.

Notes d'art et d'archéologie (Revue).

Notices et extraits des manuscrits.

Ordonnances des Rois de France.

Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers de Rouen*. Rouen, 1850, in-8.

Pardiac, *Histoire de Saint Jacques le Majeur*. Bordeaux, 1863, in-12.

Paris (P.), *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi.*

Paris (G.), *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris, 1865, in-8.

Paris (G.), *De Pseudo-Turpino*, Paris, 1865, in-8.

Pascal (l'abbé), *Institutions de l'art chrétien*, Paris, 1858, 2 vol. in-8.

Patrologie latine de Migne.

Piper (F.), *Mythologie der christlichen Kunst*, Weimar, 1847, in-8.

Piper (F.), *Ueber den christlichen Bilderkreis*, Berlin, 1852, in-8.

Piper (F.), *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha, 1867, in-8.

Puech, *Prudence*, Paris, 1888, in-8.

Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par R. de Lasteyrie, Paris, 1886, 2 vol. in-8.

Renan, *l'Église chrétienne*, Paris, 1879, in-8.

Revue archéologique.

Revue d'architecture.

Revue de l'art ancien et moderne.

Revue de l'art chrétien.

Riant (Cte), *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, Genève, 1878, 2 vol. in-8.

De Robillard de Beaurepaire, *Caen illustré*, Caen, 1896, in-fol.

Rohault de Fleury. *La Sainte Vierge*, Paris, 1878-79, 2 vol. in-4.

Rolland (Eug.). *Faune populaire de la France*

Romania.

Rouillard (Sébastien). *Pathénie ou histoire de la très auguste église de Chartres*, 1608.

Shclosser (J. von). *Quellenschriften fur Kunstgeschichte. Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1892, in-8.

Schlosser (J. von.), *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*, Wien, 1896, in-8.

Sepet (Marius), *Les prophètes du Christ*, Paris, 1877, in-8.

Spicilegium Solesmense, publié par Dom Pitra.

Springer (A.), *Ikonographische Studien*, dans les *Mittheilungen der K. K. Centralcommission*, Wien, 1860.

Springer (A.). *Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter*, dans les *Berichte über die Verhandlungen der königl sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. Phil.-hist. cl. XXXI.

Springer (A.), *das Nachleben der Antike im Mittelalter*, dans les *Bilder aus der neurn Kunstgeschichte*, Bonn. 1886, 2 vol. in-8.

Stettiner (M. R.). *Die illustrierten Prudentius Handschriften*, Berlin, 1895, in-8.

Thibaud, *De la peinture sur verre.*

Thiers (l'abbé), *Traité des superstí-*

tions populaires, Paris, 1703-1704, 4 vol. in-12.

Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Leipzig, 1853.

Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig, 1853.

Vasari, *Le Vite*. Ed. Milanesi, Firenze, 1878, 9 vol. in-8.

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 9 vol. in-8.

Vöge (W.). *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894, in-8.

Voss, *Das jüngste Gericht in der Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig, 1884.

Wadstein (Dr Ernst), *Die eschatologische Ideengruppe. Antichrist. Weltsabbat. Weltende. Weltgericht*, Leipzig, 1896, in-8.

Weber (Paul). *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Iconographie der Kirche und Synagogue*, Stuttgart, 1894, in-8.

Westwood, *Fac-similes of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish Manuscripts*, 1868.

Willemin, *Monuments français inédits*, Paris, 1806-1833, in-fol.

Woillez (D^r^), *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen-âge en Picardie*, Amiens, 1848.

Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Paris, 1875, in-12.

Zeitschrift für christliche Kunst.

INDEX DES ÉCRIVAINS

DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN AGE CITÉS DANS CET OUVRAGE

Abdias (Pseudo), p. 347, 378, 383, 391.
Abélard, p. 119.
Adam de Saint-Victor, p. 41.
Ademarus, p. 288.
Aimeri Picaud, p. 417, 420.
Alain de Lille, p. 44, 107-109, 113, 120, 131, 137, 158, 159, 160, 170.
Albert le Grand, p. 62, 290, 307, 308, 309, 310.
Alcuin, p. 69, 458.
Amalarius, p. 24, 25.
Ambroise (Saint), p. 18, 37, 140, 182, 250.
Anselme de Laon, p. 111, 464, 465.
Anselme (Saint) de Cantorbéry, p. 486, 488.
Aristote, p. 118, 119, 426, 427, 428, 429.
Augustin (Saint), p. 12, 13, 14, 16, 42, 102, 103, 149, 183, 184, 185, 431, 432, 433, 475, 476.
Avit (Saint), p. 247.
Barthélemy de Glanville, p. 46.
Béatus (l'abbé), p. 457.
Bède le Vénérable, p. XII, 186, 187, 189, 280, 281, 288, 347, 431.
Bernard (Saint), p. 67, 68, 163, 197, 290, 307, 315, 319, 330, 486.
Boèce, p. 103, 121, 122-126, 130, 131, 495.
Bonaventure (Saint), p. 288, 289, 290, 297, 301, 302, 303, 307, 308, 309, 330, 487.
Brigitte (Sainte), p. 270.
Brunon d'Asti, p. 480.
Calixte II (le pape), p. 417, 420.
Cassiodore, p. 103, 119, 285.
Chrestien Legouais, p. 435.
Chrestien de Troyes, p. 109.
Cicéron, p. 118.
Clément d'Alexandrie, p. 181, 183.
Comestor (Pierre), p. XII, 116, 214, 269, 282, 320.
Damien (Pierre), p. 8, 253.
Dante, p. 9, 10, 16, 17, 84, 153, 329, 330.
Denys l'Aréopagite (Saint), p. 10, 291.
Donat, p. 117, 118.
Durand (Guillaume), p. XII, 5, 6, 7, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 188, 219, 221, 236, 237, 238, 239, 240, 413.
Eadmer de Cantorbéry, p. 486.
Ermoldus Nigellus, p. 189.
Esope, p. 429.
Etienne de Bourbon, p. 167.
Eucher (Saint), p. 11, 13, 44.
Euclide, p. 120.
Eusèbe, p. 368.
Fortunat, p. 290.
Fulbert de Chartres, p. 110, 314.
Garnier de Saint-Victor, p. 44.
Gautier de Coinci, p. 307, 330.
Gélase, p. 49, 377.
Gervais de Cantorbéry, p. 92, 94.
Gervais de Tilbury, p. 41, 78.
Gilbert de la Porée, p. 110, 119.
Grégoire le Grand (Saint), p. 138, 185, 251, 347, 480.
Grégoire de Tours, p. 106, 273, 322, 334-336.
Grégoire IX, p. 112.
Guibert de Nogent, p. 77, 405.
Guillaume d'Auvergne, p. 151.
Guillaume le Normand, p. 46.
Guillaume Péraud, p. 151.
Haimon (l'abbé), p. 501.
Henri d'Andeli, p. 109, 429.
Hermann (le moine), p. 331.

Herrade (l'abbesse), p. 7.
Hermas, p. 7.
Hervé (le moine), p. 218.
Hilaire (Saint), p. 182.
Hildegarde (Sainte), p. 454.
Honorius d'Autun, p. XII, 15, 16, 24, 25, 26, 40, 53-63, 78, 88, 91, 130, 142, 143, 176, 180, 199-203, 226, 236, 238, 239, 246, 247, 255, 258, 285, 289, 314, 333, 337, 467, 469, 471, 472, 474, 475, 480, 482, 486, 487.
Hrotswita (l'abbesse), p. 312, 332, 333, 383.
Hugues (archevêque de Rouen), p. 501.
Hugues Farsit, p. 330.
Hugues de Fouilloi, p. 42.
Hugues de S. Victor, p. 10, 13, 14, 15, 24, 26, 40, 41, 143, 165, 166, 187, 188, 258, 261, 262.
Innocent III, p. 24, 489.
Isidore de Séville, p. XII, 11, 13, 24, 44, 95, 103, 119, 120, 121, 149, 170, 185, 186, 192, 205, 206, 207, 209, 210, 214, 215, 218, 250, 252, 253, 379, 431.
Ives (Saint) de Chartres, p. 110.
Jacques de Vitry, p. 429.
Jean Chrysostome (saint), p. 279, 476.
Jean de Jandun, p. 501.
Jean le Marchand, p. 331.
Jean le Teinturier, p. 109.
Jean de Salisbury, p. 110, 119.
Jérôme (Saint), p. 268, 274, 297, 321.
Joachim de Flore, p. 454.
Joinville, p. 418.
Julius Africanus, p. 378.
Lactance, p. 431.
Léon le Grand (Saint), p. 279.
Lorens (Frère), p. 144, 151, 160, 167, 171, 172.
Ludolphe le Chartreux, p. 248, 254, 274, 278, 282, 288, 290, 291, 303, 320.
Marbode, p. 42, 332, 333.
Martianus Capella, p. 103-109, 113-121, 495.
Méliton (Pseudo.), p. 44, 45, 321.
Nicolas de Lira, p. XII, 268.
Odon de Cluny, p. 480.
Origène, p. 181, 182, 183, 291.
Paul (Saint), p. 153, 156, 165, 180, 465, 473.
Paul (diacre de Naples), p. 332.
Philippe de Thaon, p. 46.
Philon, p. 181.
Pierre Alfonse, p. 253.
Pierre le Chantre, p. 150, 155, 161.
Pierre Lombard, p. 149, 150, 153, 154, 156, 484.
Pierre de Mora, p. 41.
Pierre le Picard, p. 50.
Pierre de Riga, p. 187.
Platon, p. 149, 426.
Pline l'Ancien, p. 78.
Priscien, p. 117.
Prudence, p. 134-142, 155, 158, 170.
Ptolémée, p. 120.
Pythagore, p. 120.
Raban Maur, p. XII, 7, 10, 13, 14, 15 16, 43, 44, 49, 149, 166, 172, 186, 187, 197, 268.
Raoul de Laon, p. 111.
Rémi d'Auxerre, p. 105.
Richard de Fournival, p. 46.
Robert Grosse-Tête, p. 267.
Roger Bacon, p. 48.
Rufin d'Aquilée, p. 347.
Rupert de Tuy, p. 24, 90, 157, 238.
Rutebeuf, p. 333.
Sicard (de Crémone), p. 22, 24, 26, 27, 91.
Sigebert de Gembloux, p. 332.
Scot Erigène, p. 10.
Solin, p. 78.
Suger, p. 225, 226, 227.
Tertullien, p. 134.
Théodulfe, p. 107, 137.
Thierry de Chartres, 117, 118, 119, 120, 121.
Thomas d'Aquin (Saint) p. XIII, 4, 149, 151, 152, 249, 467, 468, 470, 481, 485, 487.
Thomas de Cantimpré, p. 46.
Turpin (Pseudo), p. 444, 445, 447, 448, 449, 450.
Vincent de Beauvais, p. XII, 32-35, 78, 87, 88, 116, 119, 120, 127, 149, 159, 230, 246, 247, 267, 272, 273, 274, 282, 283, 287, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 312, 322, 337, 339, 340, 378, 420, 429, 430, 431, 443, 446, 447, 448, 454, 467, 470, 471, 474, 476, 481, 487, 490, 496.
Virgile, p. 429, 430.
Voragine (Jacques de), p. XII, 240, 246, 251, 273, 274, 276, 279, 281, 282, 283, 286, 292, 296, 297, 312, 320, 322-329, 337, 347-357, 358, 366, 367, 378, 379-391, 393, 420, 468, 470, 471, 476.
Walafried Strabo, p. XII, 16, 137, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 208, 243, 244, 246, 247, 250, 252, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 268.
Wandalbert, p. 93.
Wace, p. 311.

INDEX DES ŒUVRES D'ART

CITÉES DANS CET OUVRAGE

Aix-en-Provence, baptistère, p. 18.

Aix-la-Chapelle, couronne de lumière, p. 26 ; châsse des grandes reliques, p. 394 ; châsse des reliques de Charlemagne, p. 445.

Albi, cathédrale ; statues de prophètes, p. 223.

Amiens, cathédrale ; iconographie, p. 492. *Statues* : Saint Pierre et saint Paul, p. 8 ; Salomon et la reine de Saba, p. 209 ; rois de Juda, p. 220-221 ; le Christ enseignant, p. 231 ; Hérode, p. 282 ; la Vierge dorée, p. 210 ; saint Firmin, p. 362 ; les apôtres au portail central, p. 393-397 ; statues des saints du diocèse, p. 398-399 ; Charles V, Charles VI, Bureau de la Rivière, contreforts du Nord, p. 441.

Bas-reliefs : l'aspic et le basilic sous les pieds de J.-C. façade occid. p. 61 ; zodiaque et travaux des mois, p. 89, 92, 95-101 ; roue de Fortune, portail méridional, p. 128-132 ; les vertus et les vices, façade occidentale, p. 147, 152-174 ; bas-reliefs symboliques relatifs à la Vierge, façade occidentale, p. 202 ; patriarches et prophètes figurant J.-C. voussures du portail Saint-Honoré, p. 205-211 ; prophètes au portail Saint-Honoré, p. 213 ; prophéties, façade occid. p. 216-218 ; arbre de Jessé, p. 219 ; les Vierges sages et les Vierges folles, p. 259, 260, 490 ; bas-reliefs des Mages, p. 281 ; couronnement de la Vierge, p. 327 ; bas-relief de Saint-Christophe, p. 344 ; bas-reliefs du portail de Saint-Firmin, p. 399 ; bas-reliefs de saint Jean-Baptiste, au portail occidental, p. 406, au pourtour du chœur, p. 406 ; fables d'Esope au portail occid. p. 429 ; cavaliers de l'Apocalypse, p. 468 ; jugement dernier, p. 475, 477, 483 ; l'arbre entamé par la cognée, p. 490.

Vitraux : vitrail de Saint-Etienne, p. 383 ; vitrail de saint Jean-Baptiste et de saint Georges, p. 406 ; vitrail de Saint-Jacques le majeur, p. 410 ; vitraux de l'Enfance et de la Passion de J.-C. p. 508.

Anagni, église ; dalmatique avec la légende d'Alexandre, p. 430.

Angers, cathédrale ; *vitraux* : vitrail de la Crucifixion, p. 246, 291 ; l'Annonciation, p. 318 ; mort et funérailles de la Vierge, p. 323, 324 ; vitrail de saint Pierre, p. 381 ; vitrail de saint Martin, p. 423.

Tapisseries ; tapisseries de l'Apocalypse, p. 456, 460, 461.

— Saint-Serge, *Vitraux*, p. 7.

Aoste, zodiaque, p. 90.

Arles, Saint-Trophime, p. 227 ; chapiteau des Mages, p. 298 ; bas-relief de la chasse de Calydon, p. 427 ; le jugement dernier, p. 466, 475.

Auch, *vitraux*, p. 223.

Aulnay, bataille des Vices et des Vertus, p. 139.

Autun, cathédrale ; Tympan du jugement dernier, p. 476.

Auxerre, cathédrale ; *bas-reliefs* : scènes de la création, façade occident. p. 38 ; les Arts libéraux, facade occident., p. 111 ; la Médecine, p. 125 ; les Vierges sages et les Vierges folles, p. 259, 260 ; parabole de l'Enfant

prodigue, p. 261 ; couronnement de la Vierge, p. 321 ; la Sibylle Erythrée, p. 432 ;

Vitraux : vitrail de saint Eustache, p. XI, de saint Pierre et saint Paul, p. XI ; rose des arts libéraux, p. 12, 111, 113, 114 ; vitrail de la création, p. 38 ; rose des vertus, fenêtre du chœur, p. 12, 148, 155, 156, 160, 162, 163, 170, 171 ; vitrail de l'histoire de Joseph, p. 179 ; vitrail de l'Enfant prodigue, p. 261 ; vitrail de saint Eustache, p. 352 ; vitrail de saint Pierre et de saint Paul (dispersé), p. 383 ; légende de saint Jacques le majeur, p. 389, 416 ; vitrail de saint André, p. 390 ; vitrail de l'Apocalypse (dispersé), p. 456.

Avignon, palais des papes ; fresques, p. 433.

Avioth (Meuse), p. 287.

Bâle, cathédrale ; roue de Fortune, p. 129 ; Alexandre montant au ciel, p. 430 ; rétable de saint Henri (au Musée de Cluny), p. 441.

Bamberg, cathédrale ; p. 12.

Baux (château des), p. 278.

Bayeux, Tympan, p. 508.

Beauvais, église Saint-Etienne : Roue de fortune. p. 129.

— Cathédrale ; *Vitraux* : vitrail de la crucifixion, p. 246 ; le miracle de Théophile, p. 331 ; vitrail de saint Martin, p. 423 ; vitrail de l'Enfance de J.-C., p. 508.

Bordeaux, cathédrale ; *statue* du pape Clément V, p. 442 ; tympan du jugement dernier, p. 471, 474.

— Saint-Seurin ; *statues* ; l'Eglise et la Synagogue, p. 253 ; statues des apôtres, p. 396 ; jugement dernier, p. 473.

Bourges, cathédrale ; façade, p. X ; Iconographie, p. 492 ; *Bas-reliefs* : Scènes de la création, façade occident, p. 38 ; les Vierges sages et les Vierges folles, p. 259-260, 490 ; la mort de Caïn, p. 269 ; couronnement de la Vierge, p. 231 ; histoire de saint Ursin, p. 399 ; de saint Guillaume, p. 399 ; jugement dernier, p. 473, 475, 476, 477, 478, 481, 482, 483 ; sculptures du jubé, p. 506.

Vitraux : vitrail avec animaux symboliques, p. 59 ; vitrail de Joseph. p. 179, 208 ; vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament, p. 190-196 ; vitraux des prophètes et des apôtres, p. 212 ; vitrail du bon Samaritain, p. 257, 258, 259, 414 ; vitrail de l'Enfant prodigue, p. 261 ; parabole du Mauvais riche, p. 262-263 ; vitrail de la Passion, p. 292, 302, 506 ; sainte Anne et sa famille, p. 312 ; vitrail de saint Nicolas, p. 367, 368, 421 ; légende de saint Pierre et de saint Paul, p. 379-382 ; légende de saint Jean, p. 384-386 ; légende de saint Thomas, p. 387-388 ; légende de saint Jacques le Majeur, p. 389, 419, vitraux des apôtres, p. 397 ; vitraux des saints locaux, p. 400 ; vitrail offert par les tailleurs de pierres, p. 412 ; vitrail de l'Apocalypse, p. 456, 463, 464, 465 ; vitrail du Jugement dernier, p. 479, 484.

Caen, église Saint-Michel-de-Vaucelles ; fresques, p. 416.

— Eglise Saint-Pierre : chapiteau d'Aristote et de Campaspe, p. 429 ; Virgile dans la corbeille, p. 429.

Cantorbéry, cathédrale : *vitrail* des Noces de Cana, p. 255, 256.

Châlons-sur-Marne, cathédrale ; *vitrail* de l'Enfance et de la Passion, p. 507.

— Notre-Dame ; *vitrail* de l'Enfance, p. 507.

Chartres, cathédrale ; façade occid., date p. V ; iconographie, p. 491.

Statues : sainte Modeste, p. 4, 362, 400 ; statues du porche nord et du porche sud, p. 6 ; voussures du portail méridional, p. 9 ; chœurs des anges, p. 10 ; Balaam, reine de Saba, p. 11 ; Melchisedec, p. 19 ; ange du chevet, p. 27 ; patriarches et prophètes figurant J.-C. au porche nord, p. 203-211, 229 ; rois de Juda, p. 220, 221 ; saint Georges, p. 353, 363 ; saint Martin, saint Théodore, port. mérid., p. 4, 362, 407 ; saint Denis, p. 363 ; saint Grégoire-le Grand, p. 363, 364, 365 ; saint Jérôme, p. 363 ; les Apôtres, portail du midi, p. 392-397 ; saint Potentien, p. 400 ; statue de sainte Anne, p. 407 ; saint Nicolas, p. 420 ; prétendus rois de France, au portail septentr. p. 440 ; au portail occident., p. 439, 440.

Bas-reliefs : le Christ en majesté, façade occ., p. 8, 9 ; voussures de la création, façade sept., p. 38 ; zodiaques et travaux des mois, p. 89, 95-

101 ; les Arts libéraux, p. 109, 113-121 ; la Magie, p. 127 ; l'Architecture et la Peinture, p. 127 ; la Métallurgie et l'Agriculture, p. 127 ; les Vertus et les Vices, au porche septentrional, p. 141 ; les Vertus et les Vices au porche méridional, p. 147, 152-174 ; figurines symbolisant la vie active et la vie contemplative, voussures du portail septentrional, 175, 176 ; histoire de Tobie, de Job, de Samson, de Gédéon, de Judith, d'Esther, porche sept., voussures, p. 210 ; les sages-femmes et l'Enfant-Jésus, p. 277 ; les Mages au portail nord, p. 298 ; la Vierge, portail occidental, p. 309 ; histoire de saint Anne et de saint Joachim, p. 315 ; mort et couronnement de la Vierge, p. 321-329 ; bas-relief de saint Eustache, p. 352 ; les apôtres au porche méridional, p. 397 ; bas-relief de saint Laumer, p. 400 ; le miracle du tombeau de saint Nicolas, p. 422 ; Tympan du jugement dernier, p. 469, 472, 475, 477, 479, 483 ; les apôtres sous le Christ en majesté au portail vieux, p. 475 ; le Paradis, p. 484 ; les Béatitudes de l'âme dans la vie éternelle, p. 486-489 ; chapiteaux de la vie de J.-C., p. 505.

— *Vitraux* : rose occident, p. 7 ; les prophètes, portant les évangélistes, p. 12 ; vitrail orné d'animaux symboliques, p. 59 ; zodiaque et travaux des mois, p. 85-101 ; les Arts libéraux, vitrail de la chapelle Saint-Piat, p. 114 ; vitrail de Joseph, p. 179 ; vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament, p. 190-196 ; vitrail de l'arbre de Jessé, p. 219, 309 ; vitrail des apôtres, p. 233 ; vitrail du bon Samaritain, p. 259 ; vitrail de l'Enfant prodigue, p. 261 ; vitraux de la façade occidentale, p. 296, 506 ; la descente de croix, p. 302 ; la belle verrière, p. 309, 506 ; le miracle de Théophile, p. 231 ; vitraux de saint Eustache, p. 352 ; vitraux de saint Georges, p. 353 ; vitrail de saint Christophe, p. 354 ; vitraux légendaires des bas-côtés, p. 358 ; vitrail de saint Nicolas, p. 367 ; légende de saint Pierre et de saint Paul, p. 379-382 ; légende de saint Jean, p. 384-386 ; légende de saint Thomas, p. 387-388 ; légende de saint Jacques le majeur, p. 389 ; légende de saint Simon et de saint Jude, p. 390 ; vitraux des apôtres, p. 396 ; vitrail de saint Chéron, de saint Lubin, p. 400 ; vitraux des chapelles du chœur, p. 409 ; vitrail donné par saint Louis, p. 411, par saint Ferdinand, p. 411 ; par Jeanne de Dammartin, p. 412 ; par Amaury de Montfort, p. 413 ; par divers chevaliers, p. 413 ; par les épiciers, p. 412, les vanniers, p. 413, les tonneliers, p. 413, les tanneurs, les tisserands, les épiciers, les armuriers, p. 414 ; les portefaix, p. 414 ; vitrail de saint Vincent donné par les tisserands p. 415 ; vitraux consacrés à saint Jacques, p. 416 ; vitrail de Robert de Berou et des pèlerins, p. 419 ; vitrail donné par le cardinal Etienne, p. 422 ; vitrail de Saint Martin, p. 423 ; vitrail de Charlemagne et de Roland, p. 444-450.

— Eglise Saint-Père ; *Vitraux* : nativité de saint Jean-Baptiste, p. 320 ; saint Pierre et Simon le magicien, p. 381 ; vitraux des apôtres, p. 397.

Cividale de Frioul ; baptistère, p. 18.

Civray ; p. 139.

Clermont-Ferrand ; cathédrale ; *bas-reliefs* ; bas-relief des Arts libéraux, p. 111, 114, 121.

Vitraux : vitrail de saint Georges, de saint Austremoine, de sainte Madeleine, p. 410 ; vitrail de l'Enfance de J.-C. et de la Passion, p. 508.

Cluny (Saône-et-Loire) ; chapiteaux, p. 16.

Conques, église Sainte-Foy, p. 417 ; tympan du jugement dernier, p. 466, 476, 482.

Crémone, prophètes ; p. 215.

Dol, *vitrail* du chevet, p. 509.

Ferrare, prophètes, p. 215.

Florence, Santa Maria Novella, chapelle des Espagnols, fresque des Arts libéraux, p. 117, 118, 119, 120, 295.

— Or San Michele, tabernacle, p. 151, 157, 317.

Fréjus, baptistère, p. 18.

Fribourg-en-Brisgau, cathédrale : *statues* : les Arts libéraux, p. 114, 115 ;

Bas-reliefs : Alexandre montant au ciel, p. 430 ;

Vitraux : vitrail de la Passion, p. 311.

Frisingue, cathédrale ; p. 70.
Ingelheim, fresques ; p. 189.
Iviron (Mont Athos), p. 427.
Laon, cathédrale ; iconographie, p. 492 ; *statues* : bœufs colossaux, p. 77 ;
Bas-reliefs : voussures de la façade représentant la création, p. 38 ; flore des chapiteaux, p. 73 ; les Arts libéraux, p. 109, 113-121 ; la Philosophie, p. 121, 122, 124 ; la Médecine, p. 127 ; l'Architecture, p. 127 ; combat des Vices et des Vertus, p. 140 ; bas-reliefs symboliques se rapportant à la Vierge, p. 197-203 ; arbre de Jessé, p. 219 ; les Vierges sages et les Vierges folles, 259, 260, 490 ; couronnement de la Vierge, p. 321 ; la Sibylle Erythrée, p. 432, 433 ; jugement dernier, p. 472, 475, 384 ;
Vitraux : Gédéon et la toison, p. 19 ; rose des Arts libéraux, p. 109, 111, 114, 115 ; vitraux du chevet, p. 254, 255, 277, 287, 288, 507 ; la Vierge, p. 309 ; le miracle de Théophile, p. 331.
Lausanne, cathédrale ; stalles, Aristote et Campaspe, p. 429.
Laval, église Saint-Tudual, p. 410.
Lille, encensoir, p. 26.
Limoges, cathédrale ; jubé, p. 436.
Longpont, église ; les Vierges folles, p. 490.
Lyon, cathédrale ; iconographie p. 492 ; *Statues* ; patriarches et prophètes figurant J.-C., p. 205-211 ;
Bas-reliefs : Scènes de la création, façade occident. p. 38 ; bas-reliefs représentant des animaux symboliques, façade occid., p. 75 ; animaux, fac. occident., p. 60 ; figures grotesques, façade occid., p. 81 ; la mort de Caïn, p. 269 ; la tour de Babel, p. 270 ; les sages-femmes et l'enfant Jésus, p. 277 ; portail de la Vierge, p. 306 ; le miracle de Théophile, p. 331 ; bas-relief de saint Georges, p. 353 ; bas-reliefs de saint Nicolas, p. 367 : bas-reliefs d'Aristote et de Campaspe, p. 428 ;
Vitraux : Apôtres, patriarches, prophètes, p. 11 ; vitrail des grandes fêtes accompagné d'animaux symboliques, p. 52-57 ; vitrail avec les Vices et les Vertues en bordure, p. 155, 156, 160, 164 ; Vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament, p. 190-196 ; Vitrail du cycle de Noël, p. 236 ; l'Annonciation, p. 17-318 ; Cour onnement de la Vierge, p. 321 ; Saint Pierre et Saint Paul, p. 379-382 ; Vitrail de Saint Jean, p. 386, 391 ; Vitrail de Saint Pothin, Saint Irénée, Saint Polycarpe, p. 401.
— Eglise d'Ainay ; *pavé* : Zodiaque, p. 90 ; Arts libéraux, p. 112.
Le Mans ; Cathédrale ; Chapiteau symbolique, p. 62 ;
Vitraux : Vitrail orné d'animaux symboliques, p. 59, Vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament p. 190-196 , l'Eglise et la Synagogue, p. 249 ; Vitrail de l'Ascension, p. 255 ; Vitrail de l'Enfance de J.-C., p. 277 ; Chûte des Idoles, p. 284 : Portement de croix, p. 304, 305 ; Vitrail de sainte Anne et de saint Joachim, p. 315, 316 ; Mariage de la Vierge, p. 316 ; Miracle de Théophile, p. 331 ; Vitraux consacrés aux miracles de la Vierge, p. 334-338 ; Vitrail de saint Eustache, p. 352 ; Vitraux de saint Nicolas, p. 367 ; Vitrail de saint Julien, p. 401 ; Vitrail offert par un évêque de Nantes, p. 412 ; par les abbayes de Saint-Vincent, de Saint-Calais, d'Evron, p. 412.
— Eglise de la Couture, les apôtres, *statues* du porche, p. 477, 482, 483.
Marville (Meuse), pierre tombale, p. 478.
Melle ; Bataille des Vices et des Vertus, p. 139.
Milan, Cathédrale ; candélabre orné de la figure des Arts libéraux. p. 115.
Moissac ; cloître, p. 3 ; les quatre animaux, p. 48 ; la flore des chapiteaux, p. 66 ; la Luxure au portail, p. 161 ; la parabole du mauvais riche au portail, p. 263 ; chapiteau de l'histoire de saint Cyprien, p. 408 ; tympan du portail, p. 455.
Moulineaux (les), (près Rouen), église ; *vitrail* de Saint-Louis et de Blanche de Castille, p. 441.
Nirderhaslach (Alsace) ; *vitrail* des Vertus et des Vices, p. 142.
Novare, baptistère, p. 18.
Noyon, Cathédrale ; *bas-reliefs* (mutilés) : bas-reliefs de la création, portail occid., p. 38 ; animaux symboliques, portail occid., p. 60 ; couronnement de la Vierge, p. 321.
Orvieto, cathédrale ; jugement dernier, p. 474.
Padoue, Eremitani : fresques astrologiques, p. 15 ;

— Arena, fresque représentant la charité, p. 157 ; Résurrection de Lazarre, p. 325.

Palalda (Pyrénées orientales), p. 424.

Paris, cathédrale ; façade, p. X ; axe, p. 28 ; porte rouge, p. 28 ; polychromie, p. 124.

Statues : socles des statues, p. 11 ; gargouilles, p. 80 ; rois de Juda, p. 220, 221 ; l'Église et la Synagogue, p. 253 ; la Vierge au portail nord, p. 310 ; sainte Geneviève, p. 370, 400 ; saint Denis, p. 400 ; saint Marcel, p. 400 ; saint Jean-Baptiste, saint Etienne, p. 402 ; prétendus rois de France au portail Sainte-Anne, p. 438 ; prétendue statue de Philippe-Auguste, p. 442 ;

Bas-reliefs : voussures du portail central, p. 9 ; les quatre animaux, p. 48 ; flore des chapiteaux, p. 73 ; bas-reliefs de la Terre et de la Mer, p. 77, 78 ; zodiaque et travaux des mois, p. 89, 92, 94, 95-101 ; bas-reliefs représentant les degrés de la température, p. 89 ; bas-reliefs des Arts libéraux, p. 112 ; bas-reliefs des Vertus et des Vices, p. 147, 150, 152-174 ; apparitions de J.-C., clôture du chœur, p. 240, 296, 297 ; la Nativité, clôture du chœur, p. 244 ; les Vierges sages et les Vierges folles, p. 259, 260, 490 ; Enfance de Jésus-Christ, clôture du chœur, p. 280, 285, 289, 299, 300 ; la Vierge, tympan du portail Sainte-Anne, p. 309 ; sainte Anne et saint Joachim au portail Saint-Anne, p. 315 ; la mort de la Vierge, ses funérailles, son couronnement, p. 321, 329 ; le Miracle de Théophile, portail septentr. et mur du nord, p. 331 ; légende de saint Marcel au portail rouge, p. 400 ; bas-reliefs de saint Etienne, portail méridional, p. 401 ; date des bas-reliefs du portail Sainte-Anne, p. 401 ; voussures avec les rois de Juda et deux Sibylles, p. 434 ; saint Louis au portail rouge, p. 441 ; Louis VII au portail Sainte-Anne, p. 441 ; bas-reliefs consacrés à la vie des étudiants de l'Université (?), p. 452 ; cavaliers de l'Apocalypse, p. 468 ; jugement dernier, p. 472, 474, 481, 483, 484, 485, 489 ; bas-reliefs de l'Enfance de J.-C. au portail nord, p. 505.

Vitraux ; rose occidentale, les travaux des mois, p. 89, 95-101 ; les Vertus, p. 147, 148, 152-174.

— Sainte-Chapelle ; *Statues* : Apôtres, p. 27 ;

Vitraux : Vitraux de l'Ancien Testament, p. 178 : vitrail du cycle de Noël, p. 237 ; vitrail de la Genèse, p. 269 ; la légende de saint Jean, p. 384-386 ; vitrail de la Passion, p. 407, 505 ; Vitrail de saint Jean-Baptiste, p. 407 ; Vitrail de saint Louis, p. 452 ; rose de l'Apocalypse, p. 463 ; vitrail de l'Enfance de J.-C. p. 505.

— Saint-Jacques-des-Pèlerins, *Statues* d'apôtres, p. 27.

— Saint-Germain-des-Prés ; *Statues* de prétendus rois de France, p. 439 ;

— Couvent des Cordelières de Lourcine ; fresques consacrées à saint Louis, p. 452.

Parthenay, p. 139.

Poissy, collégiale, vitrail de saint Louis, p. 452.

Poitiers, cathédrale ; tympan du jugement dernier, p. 472, 473, 483.

Vitraux : vitrail de Joseph, p. 179. Vitrail de la crucifixion, p. 249 ; vitrail de l'Enfant prodigue, p. 261 ; saint Pierre et saint Paul, p. 379-382.

— sainte Radegonde ; rose occident. p. 7, 475.

— Notre-Dame-la-Grande ; prophètes de la façade, p. 215.

Prato, ceinture de la Vierge, p. 327.

Puy (Le), cathédrale ; fresques de la salle capitulaire représentant les Arts libéraux, p. 113, 118, 119.

Ravenne, baptistère, p. 18.

Reims, cathédrale, façade occident. date, p. V, X ; chapiteau symbolique, p. 63 ; iconographie, p. 492.

Statues : monstres, p. 80, patriarches et prophètes figurant J.-C. façad. occid. p. 204-211 ; Melchisédech et Abraham, p. 206 ; rois de Juda, p. 220, 221 ; statues des portails (intérieur), p. 237 ; Eglise et Synagogue, p. 253 ; saint Paul, portail nord, p. 360 ; saint Nicaise, portail occid. p. 362 ; apôtres du portail nord, p. 396 ; apôtres du portail sud, p. 397 : apôtres des contreforts, p. 397 ; saint Sixte, saint Nicaise, sainte Eutrope, saint Remi, p. 390.

Bas-reliefs ; travaux des mois, p. 89, 94 ; les Arts libéraux, p. 116 ; la Médecine, p. 127 ; les métiers au portail nord, p. 128 ; les Vices et les Vertus, façade occidentale, p. 148 ; mi-

racles de J. C., à l'intérieur, p. 232, 508 ; les Vierges sages et les Vierges folles, p. 250, 259, 490 ; couronnement de la Vierge, p. 321 ; Mort de saint Jean, mur du midi, p. 385, 463 ; histoire de saint Remi, portail nord, p. 399 ; voussures de la rose de la façade, p. 437 ; baptême de Clovis, pignon de la façade, p. 443 ; bas-reliefs de l'Apocalypse, p. 456, 461, 462, 463 ; jugement dernier, p. 472, 473, 475, 479, 483, 484, 485 ; Passion de J. C. portail de gauche, façade, (extérieur), p. 508.

— *Vitraux :* roses du nord et du midi, p. 6 ; Jésus en croix, p. 291, 508 ; les Mages, vitrail de l'abside, p. 299 ; vitrail de saint Pierre, p. 381 ; vitrail de saint Jean, p. 385 ; vitrail de saint Jude, p. 390 ; vitraux des apôtres, p. 396 ; vitraux des rois de France, p. 437.

— Eglise Saint-Rémi ; *vitraux:* vitrail de saint Nicolas, p. 421.

Pavé : Zodiaque, p. 90 ; Arts libéraux, p. 112.

Rouen, cathédrale : *statues* : sainte Apolline, sainte Barbe au portail des Libraires, p. 364 ; les apôtres, portail de la Calende, p. 397 ;

Bas-reliefs : monstres et figures grotesques aux portails de la Calende et des Libraires, p. 81 ; bas-reliefs des Arts libéraux au portail des libraires, 111, 115 ; bas-reliefs de l'Ancien Testament au portail de la Calende, p. 178, couronnent de la Vierge, p. 321 ; saint Pierre crucifié, p. 382 ; Aristote et Campaspe, p. 429 ; jugement dernier, p. 483 ;

Vitraux: vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament, p. 190-196 ; vitrail du bon Samaritain, p. 259 ; vitrail de saint Nicolas. p. 421.

— Saint Ouen ; *vitraux*, p. 7 ; acte du chapitre sur la construction de l'église, p. 500.

Bas-reliefs : funérailles de la Vierge, p. 325.

Saint-Denis, basilique ; *sculpture :* monstres hybrides, p. 65 ; Zodiaque, p. 95 ; Statues de prétendus rois de France, p. 438.

Vitraux : vitraux symboliques, p. 224, 225, 226 ; vitrail de l'histoire de Charlemagne (détruit), p. 450 ; vitrail des croisades (détruit), p. 451 ; vitrail de Saint-Louis (détruit), p. 452.

Mosaïque : travaux des mois, p. 90.

Vasque (à l'école des Beaux-Arts), p. 427.

Saint-Jacques de Compostelle, église, p. 417.

Saint-Julien-du-Saut, vitrail du cycle de Noël, p. 237 ; légende de saint Jean, p. 385 ; vitrail de saint Nicolas, p. 421.

Saint-Quentin, collégiale ; *bas-reliefs :* bas-reliefs des apôtres du Vermandois (clôture du chœur), p. 401.

Vitraux : vitrail symbolique relatif à la Vierge, p. 323.

Saint-Savin, Zodiaque, p. 92, 93 ; fresques de l'Apocalypse, p. 460.

Saint-Yved-de-Braisne, bas-relief du Jugement dernier, p. 161, 295, 479 ; *vitrail* des Arts libéraux, p. 112.

Schöngrabern (Autriche), p. 238.

Semur, église ; *bas-reliefs* : flore des portails, p. 74 ; zodiaque et travaux des mois, p. 89, 98, 99, 100, 101 ; légende de saint Thomas au portail nord, p. 388 ;

Vitraux : vitrail des drapiers, p. 89 ; vitrail de Saint-Pierre, p. 383.

Senlis, cathédrale ; *statues* : patriarches et prophètes figurant J.-C., portail occident., p. 204, 211 ;

Bas-reliefs : zodiaque et travaux des mois, p. 89, 95, 101 ; mort de la Vierge, p. 327.

Sens, cathédrale : *bas-reliefs* ; flore des chapiteaux, p. 73 ; animaux et monstres, façade occid., p. 78 ; les Arts libéraux, p. 111, 114, 115 ; la Philosophie, p. 121, 125 ; la Médecine, p. 127 ; la Libéralité et l'Avarice, p. 158 ; couronnement de la Vierge, p. 321 ;

Vitraux : vitrail du bon Samaritain, p. 247, 257, 258, 259 ; vitrail de l'Enfant prodigue, p. 261 ; les Mages, vitrail de l'abside, p. 299 ; portement de croix, p. 305 ; Assomption de la Vierge, p. 327 ; saint Pierre et saint Paul, p. 379 ; vitrail de saint Thomas Becket, p. 408 ; vitraux de l'Enfance de J.-C. et de la Passion, p. 507.

Soissons, cathédrale ; *vitraux* : vitrail de la Création, p. 38 ; vitrail des Arts libéraux, p. 111, 114 ; rose septentrionale, p. 241, 282 ; l'ange annonçant à la Vierge sa mort, p. 322 ; vitrail de saint Crépin et de saint

Crépinien, p. 401 ; arbre de Jessé et Sibylles, p. 434.

Souillac, église ; trumeau, p. 69 ; le miracle de Théophile, p. 333.

Strasbourg, cathédrale ; *statues* : les Vertus au portail occidental, p. 142 ; l'Église et la Synagogue, p. 253 ;

Bas-reliefs : frise d'animaux symboliques, p. 58 ; chapiteau burlesque, p. 84 ; Salomon sur son trône, façade, p. 210 ; Enfance et Passion de J.-C., p. 509 ;

Vitraux : vitrail des Vertus et des Vices, p. 142 ; vitrail de l'Enfance de J.-C., p. 241 ; vitraux des empereurs d'Allemagne, p. 438 ; vitraux de la vie de J.-C., p. 509.

Torcello, baptistère, p. 18.

Toulouse, musée ; chapiteau représentant la Résurrection, p. 254 ; chapiteau de la Cène, p. 298 ; saint Paul, p. 360 ; saint Jacques, p. 394 ; — Saint-Sernin : chapiteaux du Mauvais riche et de Lazare, p. 263.

Tours, cathédrale ; *vitraux* : vitrail avec des animaux symboliques, p. 59 ; vitrail symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament, p. 190-196 ; vitrail de la Création, p. 269 ; vitrail de l'Enfance de Jésus-Christ, p. 282, 299, 300 ; vitrail de saint Martial, p. 288 ; vitrail de la Passion, p. 305 ; vitrail de saint Eustache, p. 352 ; vitraux de saint Pierre et saint Paul, p. 379-382 ; légende de saint Jean, p. 384-386 ; légende de saint Thomas, p. 387, 388 ; vitraux consacrés à la légende de saint Jacques le majeur, p. 389, 420 ; vitraux des apôtres, p. 397 ; vitrail de saint Martin, p. 401, 423 ; vitrail donné par l'abbaye de Cormery, p. 412, par les laboureurs, p. 413 ; vitrail de saint Nicolas, p. 421 ; vitrail de l'Enfance de J.-C. et vitrail de la Passion dans la chapelle absidale, p. 506, 507.

Trieste, baptistère, p. 18.

Troyes, cathédrale ; *Vitraux* : vitraux du cycle de Noël, p. 236-507 ; couronnement de la Vierge, p. 321 ; vitrail de saint Nicolas, p. 367, 421 ; saint Pierre et saint Paul, p. 379-382 ; légende de saint Jean, p. 385 ; vitrail de saint André, p. 390 ; vitraux représentant un empereur, un roi, un évêque, p. 442.

— Saint Urbain ; Sculpture ; chapiteau symbolique (aujourd'hui au Louvre), p. 63 ; jugement dernier, p. 474, 475, 484, 485 ; tapisseries, p. 476 ; *vitraux* : vitrail de la Passion, p. 507.

— Eglise de la Madeleine ; tapisseries, p. 495.

Tyr ; mosaïque de l'église, p. 90.

Venise, église Saint-Marc, p. 320 ; Alexandre montant au ciel ; bas-relief, p. 430.

— Palais ducal ; chapiteaux, p. 15 ; justice de Trajan, p. 430.

Vézelay, église ; tympan du portail, p. 79.

York, cathédrale, p. 28.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES GRAVURES

Abraham (Chartres), p. 204.
Ancien et Nouveau Testament en parallèle (vitrail de Bourges), p. 494.
Ancienne et Nouvelle Loi (vitrail de Saint-Denis), p. 224.
Animaux (les quatre), Chartres, p. 8.
Animaux symboliques sous les pieds de J.-C. (Amiens), p. 61.
Animaux symboliques (Lyon et Strasbourg), p. 56, 57, 58, 59.
Apparitions de J.-C. (N.-D. de Paris), p. 296.
Apôtres (Chartres), p. 392.
Apôtres (Amiens), p. 393.
Aristote et Campaspe (Lyon), p. 428.
Arts libéraux. La Grammaire (Chartres), p. 117.
Arts libéraux. La Dialectique (Laon), p. 112.
Arts libéraux. L'Astronomie (Sens), p. 115.
Auréole (Chartres), p. 8.
Balaam (Chartres), p. 8.
Béatitude (Chartres), p. 488.
Bon Samaritain (le), vitrail de Sens, p. 258.
Couronnement de la Vierge (N.-D. de Paris), p. 326.
David (Chartres), p. 204.
Flore monumentale (N.-D. de Paris), p. 72.
Gargouille (N.-D. de Paris), p. 79.
Gargouille (Sainte-Chapelle), p. 80.
Grotesque (Rouen, portail des libraires), p. 85.
Jugement dernier (Bordeaux), p. 471.
Jugement dernier (Bourges), p. 483.
Jugement dernier (Chartres), p. 469.
Jugement dernier (Poitiers), p. 473.
Légende de Charlemagne (vitrail de Chartres), p. 449.
Mages (adoration des) miniature du XIIIe siècle, p. 299.
Melchisédech (Chartres), p. 204.
Métiers (les pelletiers) (Chartres), p. 88.
Miracles de la Vierge (vitrail du Mans), p. 334, 336.
Mois (les) (Amiens), p. 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101.
Moïse (Chartres), p. 204.
Nativité (la) (miniature du XIIIe siècle), p. 244.
Nimbe crucifère (Chartres), p. 8.
Philosophie (la) (Laon), p. 122.
Philosophie (la) (Sens), p. 124.
Portement de croix (vitrail du Mans), p. 304.
Prophète portant un évangéliste (Chartres), p. 13.
Quadrige d'Aminadab (vitrail de Saint-Denis), p. 226.
Reine de Saba (Chartres), p. 11.
Résurrection de la Vierge (N.-D. de Paris), p. 326.
Roi de Juda (Amiens), p. 221.
Sages femmes lavant l'enfant, p. 277.
Saint Eustache, (vitrail de Chartres), p. 350, 351.
Saint Firmin (Amiens), p. 361.
Saint Grégoire-le-Grand (Chartres), p. 364.
Saint Jérôme (Chartres), p. 364.
Saint Martin, (Chartres), p. 364.
Saint Paul (Toulouse), p. 366.
Saint Théodore (Chartres), p. 360.
Sainte Anne et Saint Joachim (vitrail du Mans), p. 316.
Sainte Modeste (Chartres), p. 4.
Samuel (Chartres), p. 204.
Vertus et vices (Amiens et Paris),

p. 153, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173.

Vierge (vitrail de Chartres), p. 308.

Vierge dorée (Amiens), p. 310.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

Pages.

Préface..... 1

Introduction

CHAPITRE I. — Les caractères généraux de l'Iconographie du moyen âge.
I. — L'Iconographie du moyen âge est une écriture.
II. — Elle est une arithmétique. — Les nombres mystiques.
III. Elle est une symbolique. — L'Art et la Liturgie..... 1
CHAPITRE II. — Méthode à suivre dans l'étude de l'Iconographie du moyen âge. — Les miroirs de Vincent de Beauvais..... 31

LIVRE I

Le Miroir de la Nature

I. — Le monde fut conçu par le moyen âge comme un symbole. — Origines de cette conception. — La Clef de Meliton. — Les Bestiaires.....
II. — Les animaux représentés dans la cathédrale ont parfois un sens symbolique. — Les quatre animaux évangéliques. — Le vitrail de Lyon ; la frise de Strasbourg. — Influence d'Honorius d'Autun ; rôle des Bestiaires.
III. — Exagérations de l'école symbolique, — Il ne faut pas chercher partout des symboles. — La faune et la flore dans l'art du XIIIe siècle. — Les gargouilles ; les monstres..... 37

LIVRE II

Le Miroir de la Science

I. — Le travail et la Science ont leur rôle dans l'œuvre de la Rédemption. — Le travail manuel. — Représentation des travaux de chaque mois ; calendriers illustrés.
II. — La Science ; le trivium et le quadrivium. — Les septs arts dans le livre de Martianus Capella. — Influence du livre de Martianus Capella sur la littérature du moyen âge et sur l'art.
III. — Représentations figurées de la Philosophie. — Influence de Boèce.

Pages.

IV. — Conclusion. — La destinée humaine. — La roue de Fortune..... 87

LIVRE III

Le Miroir Moral

I. — Représentations des Vices et des Vertus dans l'art du moyen âge. — La Psychomachie de Prudence et son influence.
II. La représentation des Vices et des Vertus affecte des formes nouvelles au XIIIe siècle. — Les douze Vertus et les douze Vices à Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Amiens.
III. — La vie active et la vie contemplative : Statues de Chartres. 133

LIVRE IV

Le Miroir Historique. — L'Ancien Testament

CHAPITRE I. — I. — L'Ancien Testament considéré comme une figure du Nouveau. — Origines de l'Interprétation symbolique de la Bible. — Les pères d'Alexandrie. — Saint Hilaire. — Saint-Ambroise. — Saint-Augustin. — Le moyen âge. — La Glose ordinaire.
II. — Les figures de l'Ancien Testament dans l'art du moyen âge. — Figures se rapportant à Jésus-Christ. — Vitraux symboliques de Bourges, de Chartres, du Mans, de Tours.
III. — Figures de l'Ancien Testament se rapportant à la Vierge. — Le portail de Laon. — Influence d'Honorius d'Autun.
IV. — Les patriarches et les rois. — Leur rôle symbolique.
V. — Les Prophètes. — Efforts de l'art du moyen âge pour représenter les prophéties.
VI. — L'arbre de Jessé. — Les rois de Juda à la façade de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Chartres.
VII. — Résumé. — Les médaillons symboliques des vitraux de Suger à Saint-Denis. — Les Emblemata biblica. — La Bible des pauvres. — Conclusion..... 177

Les Évangiles

CHAPITRE II. — I. Toutes les scènes de la vie de Jésus-Christ n ont pas été représentées au moyen âge. Pourquoi ? — Les artistes ne représentent que le cycle des fêtes. — Influence de la Liturgie. — Cycle de Noël et cycle de Pâques.
II. — Interprétations symboliques du Nouveau Testament. — Représentations symboliques de la Naissance de Jésus-Christ. — De la Mise en Croix. (Les deux Adam). — De la Résurrection. — Des Noces de Cana.
III. — Les paraboles. — Paraboles des Vierges sages et du bon Samaritain. — Leur signification symbolique. — Les paraboles du Mauvais riche et de l'Enfant prodigue..... 231

Les traditions légendaires sur l'Ancien et le Nouveau Testament

CHAPITRE III. — I. Traditions apocryphes relatives à l'Ancien Testament. — La mort de Caïn.

Pages.

II. — Traditions apocryphes relatives au Nouveau Testament. — Évangile de l'Enfance. Évangile de Nicodème.
III. Traits apocryphes se rapportant à l'Enfance de J.-C. — Le bœuf et l'âne. — Les sages femmes. — Les Mages et leur voyage. — Miracles de Jésus enfant en Egypte.
IV. — Traits apocryphes se rapportant à la vie publique de Jésus. — Les Noces de Cana.
V. — Traits apocryphes se rapportant à la Passion et à la Résurrection de J.-C. — Légendes sur la croix. — La Descente aux Limbes. — Les apparitions.
VI. Certains détails traditionnels qui se remarquent dans les œuvres d'art viennent-ils des livres apocryphes ? — Les traditions d'atelier. — Y eut-il au XIIIe siècle un Guide de la Peinture ? — Les Méditations sur la vie de J.-C. de saint Bonaventure. — La Vita Christi de Ludolphe le Chartreux.
VII. — Traditions apocryphes relatives à la Vierge. — Le Culte de la Vierge au XIIIe siècle. — La Naissance de la Vierge. — Sainte Anne et saint Joachim. — Le Mariage de la Vierge. — Détails d'origine apocryphe dans la scène de l'Annonciation. — Mort, funérailles et couronnement de la Vierge.
VIII. — Les Miracles de la Vierge. — L'histoire de Théophile. — Le De gloria martyrum de Grégoire de Tours. — Explication de plusieurs vitraux du Mans..... 265

Les Saints et la Légende dorée

CHAPITRE IV. — I. Les Saints. — Place qu'ils tiennent dans la vie des hommes du moyen âge.
II. — La Légende dorée. — Son caractère. — Son charme.
III. — Comment les artistes interprétèrent la Légende dorée. — Effort pour exprimer la sainteté.
IV. — Les Caractéristiques des Saints. — Emblèmes, attributs. — Réaction de l'art sur la légende,
V. — Les Caractéristiques des Saints et les corporations ouvrières. — Les Saints patrons.
VI. — Quels Saints le Moyen Age a-t-il représentés de préférence ? — Les Apôtres. — Leur histoire apocryphe : le Pseudo-Abdias. — Attributs des Apôtres.
VII. — Les Saints locaux.
VIII. — Les Saints adoptés par la chrétienté tout entière.
IX. — Influence des reliques sur le choix des Saints.
X. — Saints choisis par les donateurs. — Les corporations.
XI. — Influence des pèlerinages sur le choix des Saints. — Saint Jacques, saint Nicolas, saint Martin..... 339

L'Antiquité. — L'Histoire profane

CHAPITRE V. — I. L'antiquité. — Les grands hommes de l'antiquité rarement représentés dans la cathédrale. — Aristote et Campaspe. — Virgile dans la corbeille. — L'antiquité tout entière symbolisée par la sibylle. — Le XIIIe siècle n'a représenté que la sibylle Erythrée. — Pourquoi ?

Pages.

II.— Les mythes antiques interprétés symboliquement.— Ovide moralisé.
III. — L'histoire de France. — Les rois de France. — Leurs images sont moins fréquentes qu'on ne pensait. — Erreur de Montfaucon.
IV. — Les grandes scènes de l'histoire de France. — Le baptême de Clovis. — L'histoire de Charlemagne (vitrail de Chartres). — Les Croisades. — La vie de saint Louis..... 425

La fin de l'Histoire. — L'Apocalypse. Le jugement dernier

CHAPITRE VI. — L'Apocalypse. — Comment les artistes s'en inspirent. — L'Apocalypse espagnole et l'Apocalypse anglo-normande. — Influence de cette dernière.
II. — Le jugement dernier. — Les Sources. — Importance de l'Elucidarium d'Honorius d'Autun. — Les signes précurseurs. — L'apparition de Jésus-Christ — La résurrection des morts. — Le jugement. — Saint Michel et sa balance. — L'enfer, la gueule de Léviathan. — Les élus.
III. — L'éternité bienheureuse. — Les Béatitudes de l'âme. — Les Béatitudes du portail nord de Chartres représentées d'après saint Anselme. — Fin de l'histoire..... 453

Conclusion

I. — Physionomie de chacune de nos grandes cathédrales.
II. — L'ordonnance des sujets a été réglée par le clergé. — Les artistes sont les interprètes dociles de la pensée de l'Église. — Erreur de Viollet-le-Duc.— Les artistes laïques ne sont pas des révoltés.
III. — La cathédrale œuvre de foi et d'amour. 491
Appendice..... 505
Additions et corrections..... 513
Index bibliographique..... 515
Index des écrivains de l'antiquité et du moyen âge cités dans cet ouvrage..... 520
Index des œuvres d'art citées dans cet ouvrage..... 522
Table alphabétique des gravures..... 529
Table générale des matières..... 531

Baugé (Maine-et-Loire). — Imprimerie DALOUX.

18

24

FA728.2
L'art religieux du XIIIe siecle en
Fine Arts Library AZN0677
3 2044 034 174 466

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

MAY 0 9 1980

MAY 2 9 1980

CANCELLED

FINE APPLIES

NOV 1 8 2003

NOV 1 9 2003

BOOK DUE

CANCELLED

DUE OCT 15 '92 FA

CANCELLED OCT 1 3 1992

DUE OCT 15 '93 FA

CANCELLED FEB 1 3 1993

DUE JUN 15 '93 FA

FINE APPLIES

DEC 0 3 2003

DEC 1 9 2003

CANCELLED

BOOK DUE

This book should be returned
the Library on or before the last
stamped below.
fine of five cents a da
ing it be d

FA 728.2

Male, Emile

L'art religieux de XIII Siecle
en France

DATE	ISSUED TO
SEP 17 '68	Ill. U of Chicago
12 23 0	9-51761
	[redacted]
	XLUM 1-K2
08 00 2	[redacted]
03 03 9	

FA 728.2